HISTOIRE
DE
L'ART
DE
L'ANTIQUITÉ

PAR

M. WINKELMANN

TRADUIT DE L'ALLEMAND

PAR

M. HUBER.

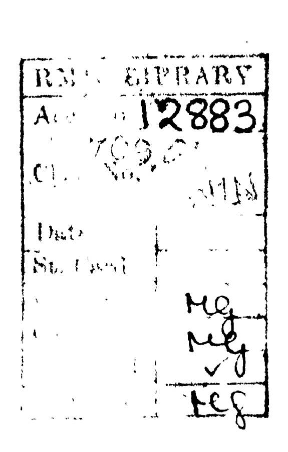
TOME SECOND.



A LEIPZIG,

CHEZ L'AUTEUR ET CHEZ JEAN GOTTL. IMMAN. BREITKOPF,

M. DCC. LXXXI.


12883



HISTOIRE DE L'ART DE L'ANTIQUITÉ.

LIVRE QUATRIEME. DE L'ART DES GRECS.

CHAPITRE I.

Des raisons & des causes du progrès & de la supériorité des Grecs sur les autres peuples dans les Arts.

L'Art des Grecs est le principal but de cette Histoire. Cet Art conservé dans une infinité de monumens, exige de notre part, comme le plus digne objet de nos réflexions & de notre imitation, des recherches qui, loin de se borner à des explications arbitraires, renferment l'essence des cho- Introduction.

choſes. Tâchons de diſcuter ces objets intéreſſans de maniere qu'ils ne ſervent pas ſeulement de nourriture au ſavoir, mais auſſi de maxime à la pratique. La diſcuſſion de l'Art des Egyptiens, des Etrusques & des autres peuples, peut étendre nos idées & rectifier nos jugemens: l'examen de l'Art des Grecs doit ramener nos conceptions au vrai, & nous ſervir de regles pour juger & pour opérer.

Ce quatrieme livre, concernant l'Art des Grecs, ſera diviſé en huit chapitres: le premier, qui ſert d'introduction, expoſe les raiſons & les cauſes du progrès & de la ſupériorité de l'Art Grec ſur les autres peuples qui l'ont cultivé; le ſecond traite de l'eſſence de l'Art, ou du deſſin des figures nues; le troiſieme de l'expreſſion des paſſions & des proportions; le quatrieme de la beauté des parties du corps humain; le cinquieme du deſſin des figures drapées; le ſixieme du progrès & de la décadence de l'Art, ainſi que des différens ſtyles; le ſeptieme de la partie mécanique de l'Art; le huitieme de la Peinture antique.

I. De l'influence du climat en général.

Le principe de la ſupériorité des Grecs dans l'Art doit être attribué au concours de différentes cauſes: à l'influence du climat, à la conſtitution politique & à leur façon de penſer, ainſi qu'à la conſidération dont jouiſſoient les Artiſtes & à l'emploi qu'ils faiſoient des Arts.

A. De l'influence du climat par rapport à la configuration avantageuſe des Grecs.

Il faut que l'influence du climat ranime la ſemence qui doit faire germer l'Art, & la Grece étoit le ſol le plus favorable pour cet objet. Ce qu'Epicure dit de l'aptitude des Grecs pour la philoſophie, qu'il prétend leur avoir été particuliere (1), peut s'appliquer à bien plus

(1) Clement. Alex. Strom. L. 1. p. 355. l. 12.

plus juſte titre à leur talent pour l'Art: car une infinité de choſes qui ſont idéales pour nous étoient naturelles pour eux. La nature, après avoir paſſé par les dégrés du froid & du chaud, s'eſt fixée dans la Grece, comme dans ſon centre où regne une température mixte entre l'hiver & l'été ([1]). Plus elle s'approche de ce centre, plus elle annonce de franchiſe & de ſérénité, & plus ſes opérations ſe manifeſtent généralement par des formes gracieuſes & ſpirituelles, par des traits décidés & caractériſtiques. Entourrée ſans ceſſe d'un air pur & ſerein, tel qu'Euripide décrit le climat d'Athene ([2]), elle n'eſt point gênée dans ſon activité par les brouillards & les vapeurs, & elle porte plutôt le corps à ſa maturité: elle s'éleve avec force dans des ſtatures avantageuſes, & ſurtout dans les tailles de femmes. En Grece elle n'aura pas négligé l'homme, ſa créature favorite. De-là il ne faut pas croire ce que nous diſent les Scholiaſtes ſur la longueur démeſurée des têtes ou des viſages des habitans de l'île d'Eubée ([3]): ce ſont des rêveries abſurdes qui n'ont été avancées que pour dériver de-là le nom d'un de ces peuples, appellé MAKRÔNES. Les Grecs, au rapport de Polybe, ſentoient les avantages qu'ils avoient ſur les autres nations par rapport à la taille ([4]), & ils faiſoient en général plus de cas de la beauté qu'aucun autre peuple.

Le Prêtre d'un Jupiter adoleſcent à Egée ([5]), celui d'Apollon à Ismenie ([6]), & celui qui conduiſoit la proceſſion de Mercure à Tanagre ([7]) en portant un agneau ſur ſon épaule, étoient toujours des jeunes hom-

(1) Herodot. L. 3. p. 127. l. 11. Plat. Tim. p. 475. l. 43. ed. Baſ. 1534.
(2) Med. v. 829-839.
(3) Schol. Apollon. L. 1. v. 1024.
(4) L. 5. p. 431. A.
(5) Pauſan. L. 7. p. 585. l. 2.
(6) Id. L. 9. p. 730. l. 25.
(7) Id. L. 9. p. 752. l. 28.

mes qui avoient remporté le prix de la beauté. Ceux de la ville d'Egeste en Sicile firent ériger un monument à un certain Philippe, quoiqu'il ne fut pas leur citoyen, étant Crotoniate, uniquement à cause de sa grande beauté. Il étoit révéré comme un Héros déifié, & on lui faisoit des sacrifices ([1]). Dans une très-ancienne chanson Grecque, qu'un Scholiaste non imprimé attribue à Simonide ou à Epicharme, il y avoit quatre souhaits, dont Platon ne rapporte que trois ([2]): le premier étoit de jouir d'une bonne santé, le second d'avoir une belle figure, KALON GENESTHAI, ou PHYAN KALON GENESTHAI, selon le sens propre que le Scholiaste en question donne à ces paroles, le troisieme étoit de posséder des richesses bien acquises, ADOLÔS PLÛTEIN & le quatrieme, que Platon passe sous silence, étoit de se livrer à la joie avec ses amis, ÎBAN META PHILÔN: je remarquerai en passant que la signification de ce terme peut servir d'éclaircissement à Hésichius. Or la beauté étant ainsi désirée & estimée des Grecs, toute belle personne cherchoit à se faire connoître à toute la nation par cette prérogative, & surtout à gagner la bienveillance des Artistes. Aussi c'étoient les Artistes qui fixoient le prix de la beauté, & qui avoient de plus l'occasion d'avoir tous les jours le beau devant les yeux. La beauté étoit même un mérite pour parvenir à la gloire, & l'histoire Grecque ne manque guere de relever cette qualité dans une infinité de personnages qui la possédoient ([3]). De certaines personnes furent distinguées par des noms particuliers à cause d'une seule belle partie de la figure. C'est ainsi que les belles paupieres de Démétrius de Phalere lui firent donner le surnom de

CHA-

(1) Herodot L. 5. p. 191. ad fin.
(2) Gorg. p. 324.
(3) Conf. Pausan. L. 6. p. 457. l. 27.

CHARITOBLEPHAROS c'eſt à dire, ſur les paupieres duquel ſiégent les Graces (1). Il paroît même qu'on a cru pouvoir ſavoriſer la génération des beaux enfans par les jeux où l'on diſputoit le prix de la beauté. Ces jeux antiques, ordonné par Cypſélus, Roi d'Arcadie, ſe célébroient du tems des Héraclides, près du fleuve Alphée, dans l'Elide (2). A la fête d'Apollon de Phileſie on donnoit un prix à celui des jeunes gens qui avoit ſu donner le baiſer le plus ſavant. Cet uſage ſe pratiquoit ſous l'inſpection d'un juge, ce qui ſe faiſoit ſans doute auſſi à Mégare (3) près du tombeau de Dioclès. A Sparte (4) & à Lesbos (5) dans le temple de Junon, ainſi que chez les Parrhaſiens (6), il y avoit des défis de beauté parmi les perſonnes du ſexe. L'eſtime de la beauté alla ſi loin que les femmes Lacédémoniennes gardoient dans leurs chambres à coucher les ſtatues de Nirée, de Narciſſe, d'Hyacinthe, ou de Caſtor & de Pollux (7) pour avoir de beaux enfants (8). Dion Chryſoſtome ſe plaint que de ſon tems & de celui de Trajan, on ne faiſoit plus d'attention à la beauté des hommes, ou de ce qu'on ne ſavoit plus l'apprécier (9); ſi cette plainte eſt fondée il réſulte que cette inattention renferme une des cauſes de la décadence de l'Art d'alors.

Il eſt de fait que l'influence du climat concouroit pour ſa part au développement de la figure qui, au rapport

B. De l'influence du climat,

(1) Diog. Laert. in ejus Vit. p. 307. Athen. Deipn. L. 13. p. 593. F.

(2) Euſtat. ad Il. τ. p. 1185. l. 16. Conf. Palmer. Exerc. in Auct. Gr. p. 448.

(3) Lutat. ad Stat. Theb. L. 8. v. 198. Conf. Barth. T. 3. p. 828.

(4) Theocrit. Idyl. 12. v. 29-34.

(5) Muſ. de Her. & Leand. amor. v. 75.

(6) Nommée καλλιστεῖα Athen. Deipn. L. 13. p. 610. B.

(7) Athen. l. c. p. 609. E.

(8) Oppian. Cyneg. L. 1. v. 357.

(9) Orat. 21. p. 269. D.

ſur le caractere moral des Grecs.

rapport de tous nos Voyageurs, eſt encore très-avantageuſe parmi les Grecs d'aujourd'hui, & que cette influence, en agiſſant ſur l'ame des anciens Artiſtes, y faiſoit naître l'enthouſiaſme. Il n'eſt pas moins de fait que c'eſt à la même influence qu'il faut attribuer cet air de bonté, cette douceur de caractere & cette ſérénité de l'ame des Grecs, toutes qualités qui ne contribuent pas moins à la conception des belles images, que la nature à la génération des belles formes. Ce fond du caractere des Grecs nous eſt atteſté par l'Hiſtoire, & la bonté du cœur des Athéniens eſt auſſi connue que leur mérite & leur induſtrie. De-là un Poëte prend occaſion de dire que la ville d'Athene étoit la ſeule qui connut la pitié, qui ſut compâtir aux maux d'autrui. Auſſi voyons nous que, dès le tems des premieres Guerres des Argiens & des Thébains, les perſonnes malheureuſes & perſécutées trouvoient toujours un aſyle & des ſecours à Athene. Dans les tems les plus reculés cette gaité, cette ſérénité de l'eſprit avoit donné lieu à des ſpectacle & à d'autres jeux, pour chaſſer de la vie, comme diſoit Périclès (1), le chagrin & la triſteſſe. Un parallele des Grecs & des Romains relativement à leurs ſpectacles publics rendra encore plus ſenſible ce que je viens de dire. Dans les jeux inhumains de l'Amphithéâtre, le peuple Romain, même dans les tems les plus policés, ſe repaiſſoit les yeux de ſang & prenoit plaiſir à voir un Gladiateur expirant qui luttoit contre les angoiſſes de la mort. Les Grecs au contraire avoient ces jeux cruels en horreur (2), & lorſque du tems des Empereurs on voulut introduire de pareils combats à Corinthe, quelqu'un dit qu'avant de ſe réſoudre d'aſſiſter à des ſpectacles auſſi inhumains,

(1) Thucyd. L. 2. p. 60. l. 16. (2) Plato Politico, p. 315. B.

mains, il falloit renverſer l'autel de la miſéricorde ([1]). Cependant dans la ſuite ces mêmes jeux furent introduits partout, & jusque dans Athene ([2]). L'humanité des Grecs, & la férocité des Romains ne ſe dévoilent pas moins dans la maniere de faire la guerre de ces deux peuples. Le Romain ſe faiſoit pour ainſi dire une loi, dès qu'il entroit dans une ville priſe de force, de paſſer non ſeulement au fil de l'épée toute créature humaine, mais encore d'exterminer tout être vivant: il fendoit le ventre aux chiens & hachoit en morceaux tous les autres animaux. Il n'y eut pas jusqu'à Scipion l'Africain qui ne permit aux Soldats cette cruauté, lors de la priſe de Carthagene en Eſpagne. Il n'en étoit pas ainſi des Athéniens. La ville de Mithylene, dans l'île de Lesbos, s'étant revoltée contre Athene & ayant été réduite à ſe rendre, les Athéniens, à la ſuite d'une aſſemblée publique, ordonnerent aux Généraux de leur flotte de faire mourir tous les hommes en état de porter les armes. A peine cet ordre fut-il expédié qu'ils s'en repentirent, & qu'ils déclarerent eux-même que leur réſolution avoit été cruelle ([3]). Mais ce qui releve encore mieux le caractere des Grecs ſur celui des Romains, ce ſont les guerres des Achéens: par un motif d'humanité ils convinrent entre eux de ne point porter de fleches cachées, & même de ne point tirer de loin, enfin de ſe combattre de près l'épée à la main ([4]). Dans les circonſtances même où les eſprits étoient le plus aigris, on ſuſpendoit tous les actes d'hoſtilité quand venoit le tems des jeux olympiques, où tous les Grecs s'aſſembloient unanimement pour ſe livrer

(1) Lucian. Demon. p. 293.
(2) Philoſtr. —
(3) Polyb. L. 10. p. 589. A. l. 10.
(4) Thucyd. L. 3. p. 93. fin. p. 100. l. 10.

livrer à la joie. Et même dans les siecles encore barbares, dans les guerres obstinées de Sparte contre Messene, l'on vit les Spartiates faire une treve de quarante jours avec les Messéniens, parce que c'étoit le tems où ils célébroient la fête d'Hyacinthe (1): ceci arriva durant la seconde guerre de Messene, qui finit dans la vingt-huitieme Olympiade (2).

II. De la constitution politiques des Grecs favorable à l'Art.

A. De la liberté.

A l'égard de la constitution & du gouvernement de la Grece, la liberté forme une des principales causes de la prééminence des Grecs dans l'Art. Aussi la liberté sembloit-elle avoir établi son siege dans la Grece; elle s'étoit maintenue même auprès du trône des Rois (3) qui gouvernoient leurs sujets en pere (4), avant que la raison plus éclairée des Grecs leur fit goûter la douceur d'une liberté entiere. Homere appelle Agamemnon un Pasteur des peuples (5), voulant désigner par-là sa tendresse pour ses sujets, & les soins qu'ils prenoient de leur bien-être. Quoiqu'il s'élevât ensuite des tyrans, ils ne le furent que pour leur patrie, & jamais toute la nation ne reconnut un seul Souverain. Avant que les Athéniens eussent fait la conquête de l'île de Naxos, la Grece n'avoit point d'exemple qu'un état libre eut assujeti un autre état libre (6). De-là personne n'avoit le droit exclusif d'être grand au milieu de ses concitoyens, & de s'immortaliser à l'exclusion des autres.

B. Des exercices du corps

L'Art fut employé de très-bonne heure à conserver la mémoire d'une personne en conservant sa figure:

(1) Pausan. L. 4. p. 326. l. 10.
(2) Ibid. p. 336. l. 3.
(3) Aristot. Polit. L. 3. c. 10. p. 87. ed. Sylburg.
(4) Thucyd. L. 1. p. 5. l. 25
(5) Aristot. Eth. Nicom. L. 8. c. 11. p. 148. Dionys. Halic. Ant. Rom. L. 5. p. 322. l. 45.
(6) Thucyd. L. 1. p. 32. l. 19.

figure: & la carriere étant ouverte indistinctement, chaque Grec pouvoit aspirer à cet honneur. On pouvoit même placer dans les temples les statues de ses enfans, ainsi que nous le voyons par la mere du fameux Agathocles, qui voua à un temple la figure de son fils dans son enfance (1). L'honneur d'une statue étoit à Athene, ce qu'est aujourd'hui un titre stérile, ou une croix sur la poitrine, récompenses frivoles, imaginées par nos Princes pour payer à peu de frais des services réels. C'est ainsi que les Athéniens reconnurent la louange que Pindare ne leur donna pour ainsi dire qu'en passant, dans une de ses odes qui s'est conservée: ne se contentant point de lui faire de vagues complimens, ils lui firent ériger une statue dans un endroit public devant le temple de Mars (2). Comme les anciens Grecs donnoient la préférence aux avantages naturels sur les qualités acquises (3), les premieres récompenses furent décernées à ceux qui excelloient dans les exercices du corps. L'histoire nous a conservé la notice d'une statue, élevée à Elis à un Lutteur Spartiate, nommé Eutélidas, dès la trente huitieme Olympiade (4), & probablement cette statue ne fut pas la premiere qu'on éleva. Dans les jeux moins fameux, comme ceux de Mégare, on ne laissoit pas que de dresser une pierre sur laquelle étoit gravé le nom du Vainqueur (5). Voilà pourquoi les plus grands hommes de la Grece chercherent à se signaler dans leur jeunesse par les exercices du corps. Chrysippe & Cléanthe s'étoient distingués aux jeux publics avant d'être

& du mérite quelconque récompensés par des statues.

(1) Diod. Sic. L. 18. p. 651.
(2) Pausan. L. 1. p. 20. l. 21.
(3) Pind. Olymp. 9. v. 152. Eurip. Hippol. v. 79. Conf. Thucyd. L. 1. p. 38. l. ult. p. 45. l. 2.
(4) Pausan. L. 6. p. 490. l. 15.
(5) Pind. Olymp. 7. v. 157.

d'être connus par leur Philoſophie. Platon même parut parmi les Lutteurs aux jeux Iſthmiques à Corinthe, & aux jeux Pythiques à Sicyone. Pythagore remporta le prix en Elide, & il inſtruiſit ſi bien Eurimene que celui-ci fut vainqueur dans le même endroit (1). Egalement chez les Romains les exercices du corps frayoient le chemin à la conſidération. Papirius Curſor, qui vengea ſur les Samnites l'infamie que ſubirent les Romains aux fourches Caudines, nous eſt moins connu par cette victoire que par ſon ſurnom de *Coureur* (2), nom qu'Homere donne auſſi à Achille. On avoit ſoin non ſeulement que les ſtatues des vainqueurs reſſemblaſſent aux originaux, mais on apportoit le même ſoin pour les chevaux qui avoient remporté le prix dans les courſes; on les repréſentoit d'après le naturel, comme nous l'apprend Elien en parlant des chevaux du célèbre Cimon, Capitaine Athénien (3).

La ſtatue reſſemblante d'un Vainqueur, placée dans le lieu de plus ſacré de la Grece, vue & révérée de tout le peuple, étoit un puiſſant motif pour aſpirer à la faire & à la mériter (4). Jamais les Artiſtes d'aucune nation n'avoient eu tant d'occaſions de ſe ſignaler, par la quantité de ſtatues que la Grece faiſoit ériger. Outre celles des Vainqueurs, on en élevoit dans les temples ſoit aux Divinités, ſoit à leurs Prêtres & à leurs Prêtreſſes. Les habitans des îles de Lipari firent ériger à l'Apollon de Delphes autant de ſtatues qu'ils avoient pris de vaiſſeaux aux Etruſques (5). La plus haute gloire aux yeux de la nation étoit de remporter la victoire aux jeux Olympiques;

(1) Benthley Diſſ. upon Phalar. p. 53.
(2) Liv. L. 9. c. 16.
(3) Aelian. var. Hiſt. Li'. 9. c. 32.
(4) Lucian. p. Imag. p. 490.
(5) Pauſan. L. 10. p. 836. l. 7. Ibid. L. 2. p. 148. L. 4. p. 195. L. 7. p. 589. l. 36.

ques; elle étoit regardée comme la plus grande félicité qui put arriver à un mortel [1]. Toute la ville du Vainqueur prenoit part à cet événement comme à un succès qui relevoit l'éclat de la patrie; aussi les personnes victorieuses à ces jeux n'avoient plus besoin de se mettre en peine de rien: elles étoient entretenues toute leur vie aux dépens publics, & à leur mort, on leur faisoit de magnifiques funérailles [2]. Les honneurs s'étendoient même jusqu'à leurs enfants. Les Vainqueurs avoient non seulement leurs statues dans les champs de leurs triomphes, & souvent au même nombre que leurs victoires [3]; mais on leur en élevoit aussi dans leur patrie [4], parce qu'à proprement parler, la couronne triomphale étoit encore plus pour la ville que pour le triomphateur [5]. Un citoyen de Locre en Italie, nommé Euthymus, qui avoient toujours été vainqueur à Elis, à l'exception d'une seule fois, reçut les honneurs des sacrifices, selon la décision de l'oracle, dès son vivant, aussi bien qu'après sa mort [6]. En général tout citoyen qui avoit bien mérité de sa patrie pouvoit aspirer à l'honneur d'avoir une statue: Denis d'Halycarnasse parle des statues de quelques habitans de Cume en Italie, qui, dans la soixante & douzieme Olympiade, furent tirées du temple, par ordre d'Aristodéme, Tyran de cette ville & ami de Tarquin le superbe & jettées dans des lieux immodes [7]. Quelques vainqueurs des jeux olympiques des premiers tems, où les Arts ne fleurissoient pas encore dans la Grece, reçurent les honneurs des statues longtems après

 leur

(1) Plat. Polit. L. 5. p. 419. ed. Basil.

(2) Plat. Polit. Ibid. l. 132.

(3) Pausan. L. 6. p. 159. l. 12.

(4) Plutarch. Apophth. p 314. ed. H. Steph. Pausan. L. 7. p. 595. l. 27. Plutarch. Αποφϑ. 8. p. 314. l. 8.

(5) Plin. L. 7. c. 27. Conf. Polyb. Exc. Legat. p. 787. B.

(6) Plin. L. 7. c. 47.

(7) Ant. Rom. L. 7. p. 408. l. 24.

leur mort; c'eſt ainſi qu'Oibotas qui avoit remporté le prix* dans la ſixieme Olympiade, ne reçut cet honneur que dans la quatre-vingtieme (1). Rien n'eſt plus frappant que la démarche d'un Vainqueur Olympique, qui fit faire ſa ſtatue avant d'avoir remporté le prix, tant il étoit ſûr de la victoire (2). La ville d'Egée en Achaïe fit conſtruire un portique, ou une galerie couverte pour un Athlete, pluſieurs fois vainqueur, afin qu'il put s'y exercer dans la gymnaſtique (3).

Je ne crois pas qu'il ſoit ſuperflu de faire mention ici d'une belle ſtatue nue, mais mutilée, repréſentant un Frondeur, comme l'indique la fronde avec une pierre, qui deſcend le long de la cuiſſe droite. Il n'eſt pas aiſé de dire pour quelle raiſon on à érigé une ſtatue à un pareil perſonnage: les Poëtes n'ont jamais donné de fronde à aucun héros,* & les Frondeurs étoient très-rares dans les armées Grecques. Les Ecrivains en font rarement mention (4); c'étoient les moindres Soldats, & ils ne portoient point d'armes défenſives de même que les Archers, GYMNITES. Il en étoit de même chez les Romains; quand on vouloit punir & dégrader un Soldat qui ſervoit dans la cavalerie ou dans les légions, on le mettoit parmi les Frondeurs (5). Mais comme ſa ſtatue en queſtion, ſemble figurer un perſonnage de l'Antiquité, & non un ſimple Frondeur, on pouroit conjecturer qu'elle repréſente l'Etolien Pyrechmès qui, au retour des Heraclides dans le Péloponeſe, ſe chargea d'un combat ſingulier pour décider la poſſeſſion de l'Elide. Toute l'adreſſe de ce Guerrier conſiſtoit dans la fronde, SPHENDONÎN DEDIDAGMENOS (6).

La

(1) Ant. Rom. L. 6. p. 458. l. 5.

(2) Ibid. p. 471. l. 29.

(3) Pauſan. L. 7. p. 582. l. 25.

(4) Thucyd. L. 4. p. 133. l. 6. p. 153. l. 42. Eurip. Phœniſſ. v. 1149.

(5) Val. Max. L. 2. c. 2. N. 8 & 13.

(6) Pauſan. L. 5. p. 382. l. 10.

La façon de penser du peuple s'éleva par la liberté, comme un noble rejeton qui sort d'une tige vigoureuse. De même que l'ame d'un homme penseur s'éleve plus en pleine campagne, dans une allée ouverte, ou sur le faîte d'un vaste bâtiment, que dans une chambre basse, ou dans un réduit resserré: de même la façon de penser des Grecs libres doit avoir été très-différente de celle des nations gouvernées par des Despotes. Hérôdote démontre que la liberté fut seule la source & le fondement de la puissance & de la grandeur d'Athene qui avant ce tems, lorsqu'elle étoit obligée de reconnoître un Maître, n'avoit jamais été en état de faire tête à ses voisins (1). Par la même raison l'Eloquence ne commença à fleurir chez les Grecs que lorsqu'ils jouirent d'une pleine liberté; de-là vient que les Siciliens attribuent à Gorgias l'invention de la Rhétorique (2).

C. De la façon de penser des Grecs, formée par l'esprit de liberté.

Ce fut la liberté, mere des grands événemens, ainsi que des révolution & des jalousies parmi les Grecs, qui répandit dès-lors chez ce peuple les premieres semences des sentimens nobles. Comme le spectacle de la vaste surface des mers & que l'apect des vagues énormes qui viennent se briser contre les rochers, agrandissent notre ame & détournent l'esprit des petits objets, de même la vue de si grandes choses & de si grands hommes ne pouvoit rien faire concevoir de médiocre. Les Grecs dans l'état florissant de leur République étoient des êtres pensans qui avoient déja donné vingt ans a la réflexion, & cela à un âge, où nous commençons à peine à réflechir de nous mêmes. Leur esprit animé du feu de la jeunesse & soutenu

(1) L. 5. p. 195. l. 13.

(2) Conf. Hardion Diss. sur l'orig. de la Rhet. p. 160.

soutenu d'un corps vigoureux, avoit déployé toute son activité, tandis que chez nous on le nourrit de choses futiles jusqu'à l'âge où il commence à baisser. Le jugement de l'enfance qui, comme une tendre écorce, conserve les premieres incisions, n'étoit pas entretenu de sons sans idées; & la mémoire de la jeunesse, semblable à une tablette de cire qui ne peut contenir qu'un certain nombre d'images, n'étoit pas déja remplie de chimeres, lorsque la vérité vouloit y graver ses sacrés caracteres. On chercha tard à être érudit, c'est à dire à savoir ce que d'autres ont su. Durant les beaux siecles de la Grece, il étoit facile d'être savant, dans le sens qu'on attache aujourd'hui à ce mot, & chacun pouvoit acquérir la sagesse. Il y avoit alors dans le monde une vanité de moins, celle de connoître beaucoup de livres. On ne songea que dans la soixante & unieme Olympiade à rassembler les membres épars du plus grand des Poëtes. L'enfant apprenoit les vers d'Homere (1): l'adolescent pensoit comme le Poëte. Dès que le jeune homme avoit enfanté quelque chose de grand, il étoit rangé dans la classe des premiers de sa nation.

C'est avec les préjugés d'une pareille éducation que les Athéniens donnerent le commandement de leur armée à Iphicrate dans sa vingt-quatrieme année. Aratus avoit à peine vingt ans (2), lorsqu'il chassa les tyrans de Sicyone sa patrie, & bientôt après il fut nommé chef de la ligue des Achéens. Philopœmen à peine sorti de l'enfance eut la plus grande part à la victoire qu'Antigone Roi de Macédoine, conjointement avec

(1) Xenoph. Conviv. c. 3. §. 5. (2) Polyb. L. 2. p. 130.

avec les troupes de la ligne Achéenne, remporta contre les Lacédemoniens (1), victoire qui rendit les Achéens Maître de Sparte. Aussi chez les Romains, qui jouissoient d'une éducation semblable, le jugement parvenoit de bonne heure à sa maturité, comme nous le voyons par les exemples de Scipion le jeune & de Pompée. Scipion à l'âge de vingt-quatre ans fut envoyé en Espagne à la tête des Légions, tant pour relever le courage des Romains que pour rétablir la discipline dans l'armée; & Velléius Paterculus nous dit de Pompée, qu'à l'âge de vingt-trois ans il leva une armée de son chef, & ne prit conseil que de lui même. Plein de confiance dans la façon de penser de tout un peuple, élevé dans les mêmes principes & animé de la même ambition, Périclès se présenta & dit de lui, ce qu'on nous permet à peine de penser de nous même: „Athéniens, vous êtes irrités contre moi! „je crois pourtant ne le céder à aucun de vous ni dans „les connoissances qu'on peut exiger d'un homme, ni „dans le talent d'en parler." C'est avec cette même franchise que les Historiens anciens disent le bien d'eux-mêmes, comme le mal des autres

III. De l'estime des Grecs pour les Artistes.

Le Sage étoit le plus honoré, & il étoit aussi connu dans chaque ville, que l'est chez-nous le plus riche: tel étoit le jeune Scipion qui apporta la Déesse Cybele à Rome (2). L'Artiste pouvoit aspirer à la même estime. Socrate déclara les Artistes seuls sages, comme des gens qui se contentoient de l'être, sans vouloir le paroître (3). Il semble aussi que c'est dans cette

(1) Polyb. L. 2. p. 152. 153. (2) Liv. L. 29. c. 14.
(3) Plat. Apolog. p. 9. ed. Bas.

cette persuasion qu'Esope fréquentoit assiduement les atteliers des Sculpteurs & des Architectes (1). Dans les tems postérieurs, l'on vit le Peintre Diognétus donner des leçons de Philosophie à Marc-Aurele: cet Empereur convint d'avoir appris de cet Artiste à distinguer le vrai du faux, à ne pas adopter des chymeres pour des réalités. Un Artiste pouvoit être Législateur, car tous les Législateurs, selon le témoignage d'Aristote (2), étoient des citoyens ordinaires. Il pouvoit parvenir au commandement des armées, comme Lamachus, un des citoyens le plus indigent d'Athene: il pouvoit espérer de voir sa statue à côté de celles des Miltiades & des Thémistocles, à côté de celles des Dieux même (3). C'est ainsi que Xenophile & Straton placerent leurs statues assises à côté de celles d'Esculape & de la Déesse Hygiéa à Argos (4). Chirisophus le Maître de l'Apollon de Tégée étoit représenté en marbre à côté de son ouvrage (5); Alcamenes se voyoit sur un bas-relief au faîte du temple d'Eleusis (6). Parrhasius & Silanion furent révérés avec Thésée dans le tableau qu'ils firent de ce héros (7). D'autres Artistes mirent leur nom sur leurs ouvrages, & Phidias grava le sien au pied de son Jupiter Olympien (8). On voyoit aussi sur plusieurs statues des Vainqueurs aux jeux Eléens, le nom des Artistes qui les avoient faites (9). Le char attelé de quatre

(1) Plutarch. Conviv. VII. Sap. p. 169. l. 13.
(2) Polit. L. 4. c. 11. p. 115. l. 2. ed. 1577. 4.
(3) Conf. Thucyd. L. 2. p. 60. l. 7.
(4) Pausan. L. 2. p. 163. l. 36.
(5) Pausan. L. 8. p. 708. l. 9.
(6) Pausan. L. 5. p. 399. l. 37.
(7) Plutarch. Thes. p. 5. l. 22.
(8) Pausan. L. 5. p. 397. l. 41.
(9) Conf. Id. L. 6. p. 456. l. 36.

quatre chevaux de bronze, que Dinomene, fils d'Hieron, Roi de Syracuse, fit construire à la mémoire de son pere, portoit pour inscription deux vers qui apprenoient qu'Onatas avoit fait ce monument (1). Cependant cet usage ne fut pas assez universel pour pouvoir inférer de la suppression du nom de l'Artiste sur des statues du premier mérite, que l'ouvrage soit des tems postérieurs. L'Abbé Gédoyn a cru se distinguer de la foule, en soutenant cette opinion (2), & un certain Ecrivain Anglois nommé Nixon, qui a pourtant vu Rome, adopte sans restriction le sentiment de son devancier (3). Que pouvoit-on attendre de plus de Gens qui n'ont vu Rome qu'en songe, ou qui n'y ont fait, comme il arrive souvent, qu'un séjour d'un mois.

La gloire & la fortune d'un Artiste ne dépendoient pas du caprice de l'orgueil ou de l'ignorance. Les productions de l'Art, loin de se regler sur le goût mesquin & les vues étroites d'un homme, érigé en juge par l'adulation & par la servitude, étoient appréciées & récompensées par les plus sages de la nation dans les assemblées générales de la Grece. Du tems de Phidias il y avoit des concours de peinture à Delphes & à Corinthe, & l'on y établit des juges préposés pour cet objet (4). Les premiers concurrens furent Panéus, frere, ou selon d'autres, neveu de Phidias (5), & Timagoras de Chalcis, qui remporta le prix. Ce fut devant de pareils juges que parut Aëtion,

(1) Pausan. L. 8. p. 688. l. 1.
(2) Hist. de Phidias. p. 199.
(3) Essay on a Sleeping Cupid. p. 22.
(4) Plin. L. 35. c. 35.
(5) Strab. L. 8. p. 354. A.

Action, avec son tableau du Mariage d'Aléxandre & de Roxane. Le Président de l'assemblée qui se nommoit Proxenidès & qui porta la sentence, lui adjugea le prix & lui donna sa fille en mariage ([1]). On voit aussi qu'un grand nom n'en imposoit pas aux juges & ne les empêchoit pas de rendre justice au mérite: Parrhasius ayant été à Samos disputer le prix de la peinture, dont le sujet étoit le Jugement sur les armes d'Achille, vit le tableau de Timanthes jugé supérieur au sien. Les juges d'alors n'étoient pas novices dans l'Art: il fut un tems où la jeunesse de la Grece fréquentoit également les écoles des Philosophes & les atteliers des Artistes. Platon s'appliquoit au dessin & aux hautes sciences en même tems ([2]), méthode qu'on pratiquoit pour que la jeunesse, selon Aristote, put parvenir à connoître & à juger la vraie beauté HOTI POIEI THEÔRÏTIKON TOU PERI TA SÔMATA KALLOUS ([3]). Aussi les Artistes travailloient-ils pour l'immortalité. Les récompenses qu'ils recevoient pour leurs ouvrages les mettoient en état de faire briller leur talent sans aucune vue d'intérêt. On sait que Polygnote, ayant peint le Pœcile, fameux portique d'Athéne, ne voulut recevoir aucun payement pour son travail ([4]); & il paroît qu'il fit la même chose à l'égard d'un édifice public de Delphes ([5]), où il représenta la prise de Troie ([6]). Ce fut en reconnoissance de ce dernier ouvrage que les Amphyctions, ou le conseil général des Grecs, firent des remerciemens solennels à ce

(1) Lucian. Herod. c. 5.
(2) Diog. Laer. Plat. L. 3. Segm. 5.
(3) Aristot. Polit. L. 8. c. 3.
(4) Plutarch. Cim. p. 872. l. 17.
(5) Plin. L. 35. c. 35.
(6) Plutarch. p. 772. l. 27.

ce généreux Artiſte & qu'ils lui aſſignerent des logemens au dépens du public dans toutes les villes de la Grece.

Les Grecs eſtimoient en général toutes les productions diſtinguées de l'induſtrie, & tout Ouvrier qui excelloit dans ſon métier pouvoit parvenir à immortaliſer ſon nom: auſſi parmi les vœux des Grecs un des plus importans, étoit de demander aux Dieux la conſervation de leur mémoire (1). Le nom de l'Architecte qui conduiſit un aqueduc dans l'île de Samos eſt parvenu jusqu'à nous, ainſi que celui du Charpentier qui conſtruiſit le plus grand vaiſſeau dans la même île (2). Nous ſavons auſſi le nom d'un fameux Tailleur de pierre qui ſe diſtingua dans la maniere de façonner les colonnes: il ſe nommoit Architelès (3). L'Antiquité cite encore les noms de deux Tiſſerands, ou de deux Brodeurs, qui firent le manteau de la Pallas Polias à Athene (4). Pluſieurs Ecrivains célèbres font mention d'un certain Péron qui compoſa des parfums exquis (5). Platon a immortaliſé dans ſes écrits Théarion, Boulanger, à cauſe de ſon habileté dans ſon métier, ainſi que Sarambus, fameux Aubergiſte (6). Dans cette vue les Grecs paroiſſent avoir nommé pluſieurs choſes du nom du maître qui les avoit faites, nom ſous lequel ces choſes reſterent connues conſtamment. C'eſt ainſi que les vaſes, reſſemblant, quant à la

(1) Poſidip. ep. Stob. Serm. 117. p. 599.

(2) Herodot. L. 3. p. 119. l. 32. 36.

(3) Theodor. Prodrom. ep. 2. p. 22.

(4) Athen. Deipn. L. 2. c. 9.

(5) Athen. Deipn. L. 15. c. 12. p. 689. l. ult.

(6) Gorg. p. 350. l. 13.

la forme, à ceux que Thériclès fit en terre cuite du tems de Périclès, conserverent le nom de cet Ouvrier (1). Dans l'île de Naxos on érigea des statues à un Artisan qui avoit été le premier à donner la forme de tuile au marbre Pentélicien pour en couvrir les édifices (2). On donna le nom de divin à quelques Artistes du premier rang: c'est le nom que Virgile donne à Alcimédon (3). Chez les Lacédemoniens c'étoit là la plus haute louange qu'on put donner (4).

IV. De l'emploi de l'Art.

L'usage des monumens fit que l'Art se conserva dans sa grandeur. Consacrées uniquement aux Divinités & aux objets les plus utiles à la patrie, les productions de l'Art inspiroient une sorte de respect au peuple. La modération & la simplicité, habitant les demeures des citoyens, l'Artiste n'étoit pas obligé de descendre aux petites choses pour remplir les vides d'une maison, ni d'abaisser son génie au goût mesquin d'un propriétaire opulent: ce qu'il exécutoit étoit analogue aux idées élevées de toute la nation. Nous savons que Miltiade, Thémistocle, Aristide & Cimon, les chefs & les sauveurs de la Grece, n'étoient pas mieux logés que leurs voisins (5). Les demeures des personnes riches étoient distinguées des maisons ordinaires par une cour, nommé Αυλὶ, & cette cour étoit fermée par un bâtiment où le pere de famille avoit coutume de sacrifier (6). Mais les tombeaux étoient regardés comme des édi-

(1) Athen. Deipn. L. 11. p. 470. F. 472. B. 486. C. Diod. Sicil. L. 11. p. 20.

(2) Pausan. L. 5. p. 398. l. 8.

(3) Eclog. 3. v. 37.

(4) Plat. Hipp. maj. p. 345. l. 12.

(5) Demosth. Orat. περὶ συντάξ. p. 71.

(6) Plat. Polit. L. 2. p. 171. l. 24. ed. Basil.

difices facrés; de-là il ne faut pas s'étonner que le célebre Peintre Nicias fe foit aftreint à peindre un tombeau hors de la ville de Tritia en Achaïe ([1]). Il faut confidérer encore quelle émulation devoit exciter dans les efprits l'empreffement que témoignoient à l'envi les villes de la Grece d'avoir un beau monument ([2]), & quelle impreffion devoit faire fur les Artiftes la penfée que tout un peuple fourniffoit aux frais d'une ftatue, foit d'un Dieu ([3]), foit d'un Vainqueur aux jeux publics ([4]). Il y a même des villes de l'Antiquité qui n'étoient connues que par une belle ftatue: Aliphéra n'étoit renommée que par fa Pallas de bronze, ouvrage d'Hécatodore & de Softrate ([5]).

V. De la Sculpture & de la Peinture perfectionnées en Grece avant l'Architecture.

La fculpture & la peinture atteignirent plutôt un certain dégré de perfection que l'architecture. La raifon eft que celle-ci, n'ayant pu imiter rien de réel & fe trouvant fondée fur les regles générales des proportions, eft plus idéale que les deux autres. La fculpture & la peinture, ayant commencé par la fimple imitation, trouverent les regles établies dans l'homme; tandis que l'architecture, obligée de chercher les fiennes par une infinité de raifonnemens & de combinaifons, ne pouvoit les fixer qu'à la fuite de l'approbation. La fculpture a précédé la peinture: en qualité de fœur aînée elle a fervi de guide à fa cadette. Pline croit même que la peinture ne remonte pas au delà de l'époque de la guerre de Troie. Le Jupiter de Phi-

(1) Paufan. L. 7. p. 580. l. 11.
(2) Plin. L. 35. c. 37.
(3) Dionyf. Halic. Ant. Rom. L. 4. p. 220. l. 47.
(4) Paufan. L. 6. p. 465. l. 25. p. 488. l. 34. p. 489.
(5) Polyb. L. 4. p. 340. D.

Phidias, & la Junon de Polyclete, les ſtatues les plus vantées de l'antiquité, exiſtoient déja; pendant que les tableaux Grecs, ſans aucune intelligence de clair-obſcur, étoient dénués de toute harmonie. Apollodore, & après lui Zeuxis, le Maître & le Diſciple, qui fleurirent dans la quatre-vingtieme Olympiade, ſont les premiers qui ſe ſignalerent dans la ſcience des jours & des ombres ([1]). C'eſt ſans doute pour cela que cet Apollodore fut nommé SCIOGRAPHOS, le Peintre des ombres. Ainſi on voit la cauſe de cette dénomination. De-là il faudroit corriger le texte d'Héſychius, où SCIOGRAPHOS, eſt pris pour SCINOGRAPHOS le Peintre des tentes. Il faut ſe repréſenter les peintures faites avant ce tems comme des ſtatues placées à côté l'une de l'autre, qui, excepté l'action particuliere à chacune par rapport à la figure voiſine, étoient iſolées & ne paroiſſoient pas former un tout, ainſi que l'on voit les peintures ſur les vaſes de terre cuite nommés vulgairement Etruſques. Dans la ſculpture nous enviſagerons la vénération pour les ſtatues comme une des principales cauſes des progrès de cet Art: car on ſoutenoit que les plus anciens ſimulacres des Divinités, dont on ignoroient le nom des Artiſtes, étoient tombés du ciel, & que non ſeulement ces figures, mais encore toutes les ſtatues faites par des Artiſtes célèbres, étoient remplies de la Divinité même qu'elles repréſentoient ([2]).

La raiſon des progrès tardifs de la peinture ſe trouve en partie dans l'Art même, & en partie dans l'uſage

(1) Quint. Inſt. Orat. L. 12. c. 10.

(2) Joſ. Philopon. contr. Jamblich. περὶ ἀγαλμ.

tage qu'on en fit. La ſculpture, ayant étendu le culte des Dieux, reçut à ſon tour de l'accroiſſement de ce culte. La peinture n'avoit pas les mêmes avantages. Conſacrée aux Dieux, ou aux monumens publics, elle ſervoit d'ornement aux temples, dont quelques uns, tel que celui de Junon à Samos (¹), étoient des *Pinacothécées* ou des galeries de tableaux. Egalement à Rome on appendit dans les galeries ſupérieures du temple de la paix les peintures des meilleurs Maîtres. Mais il ne paroît pas que les productions des Peintres aient été des objets de vénération & de culte pour les Grecs; du moins parmi tous les tableaux, cités par Pline & par Pauſanias, il n'y en a aucun qui ait obtenu cet honneur, à moins que quelqu'un ne voulut trouver un pareil tableau dans un paſſage de Philon, rapporté en note (²). Pauſanias fait mention d'un tableau de Pallas qui étoit dans ſon temple à Tégée & qui offroit un *Lectiſternium* de la Déeſſe (³). Il en eſt de la peinture & de la ſculpture, comme de l'éloquence & de la poëſie: celle-ci ſervant aux myſteres religieux, fut plus révérée & plus recompenſée que l'autre, & parvint plutôt à ſa perfection. C'eſt ce qui fait dire à Ciceron qu'il y a eu plus de bons Poëtes que de bons Orateurs (⁴). Nous trouvons auſſi que pluſieurs grands Peintres étoient en même tems de grands Sculpteurs. Tel furent Micon Athénien, qui fit la ſtatue de Callias (⁵); Emphranor, contemporain

(1) Strab. L. 14. p. 944.

(2) De Virtut. & Legat. ad. Caj. p. 567. — μηδὲν ἐν προσευχαῖς ὑπὲρ αὐτοῦ (Καίσαρος) μὴ ἄγαλμα μὴ ξόανον, μηδὲ γραφὴν ἱδρυσάμενοι.

(3) Pauſan. L. 8. p. 695. l. 23.

(4) Cic. de Orat. L. 1. c. 3.

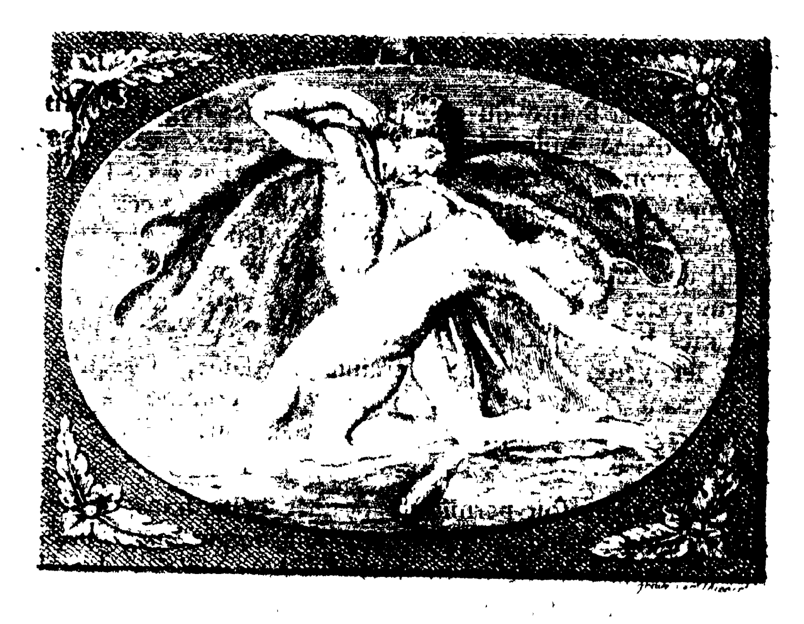
(5) Pauſ. L. 6. p. 463. l. 22. Conf. p. 480 l. 20.

rain de Praxitele; Zeuxis, dont les ouvrages faits en terre cuite étoient à Ambracie: Protogene, qui travailla en bronze; enfin Apelle qui exécuta la statue du Cynisca, fille d'Archidamas, Roi de Sparte (1). Polyclete avoit bâti à Epidaure un Théâtre, consacré à Esculape & enfermé dans le parvis de son temple (2). Tels furent les avantages de l'Art des Grecs sur les autres peuples, tel fut le terroir qui pouvoit produire des fruits si exquis.

(1) Pausan. L. 6. p. 453. l. 26. (2) Pausf. L. 2. p. 174. l. 9.



CHA-



CHAPITRE II.

De l'essence de l'Art.

Comme le premier chapitre n'est qu'une introduction au second, je passe, après ces observations préliminaires, à l'essence même de l'Art. C'est ainsi que la jeunesse Grecque, après les jours de préparation pour les grands jeux du stade, se présentoit dans la lice aux yeux de toute la nation, non sans une crainte secrete par rapport au succès. L'on pouroit considérer comme des exercices préliminaires pour les jeux Olympiques ce que j'ai dit dans les deux livres précédens sur l'Art des Egyptiens & des Etrusques. Introduction.

En effet, je me transporte en esprit au stade d'Olympie! Là, je vois les statues des héros de tous les âges, les chars d'airain de deux & de quatre chevaux, sur-

montés de la figure du vainqueur: là mes regards font frappés d'une multitude de chefs-d'œuvres. Combien de fois mon imagination ne se livre-t-elle pas à ce songe flatteur? Je me compare alors aux Athletes de ces jeux, mon entreprise n'étant pas moins hazardeuse que la leur. C'est une représentation qu'il faut que je me fasse à moi-même, dès que j'ose entrer en lice & rendre raison des sublimes beautés de tant d'ouvrages de l'Art que j'ai devant les yeux. Une juste crainte me saisit, lorsqu'en promenant mes regards, j'apperçois comme à ces combats de la beauté non un, mais une infinité de juges éclairés.

Qu'il me soit permis de donner cette transposition fictive dans l'Elide, non comme une simple image poëtique, mais comme une contemplation réele des objets! Effectivement cette apparition acquiert une sorte de réalité, quand je me représente comme existans les statues & les tableaux dont les anciens nous ont laissé des descriptions, quand je me figure devant les yeux l'immense quantité d'ouvrages que le tems a respectés. Sans cet assemblage, sans cette combinaison des productions de l'Art réunies comme sous un seul point de vue, il ne faut pas se flatter de pouvoir en faire une juste estimation. Mais quand le jugement & l'œil rassemblent tous les ouvrages, & les rangent dans un espace donné, comme étoient rangés les monumens les plus précieux du stade dans l'Elide, l'esprit alors semble se promener au milieu.

Cependant j'ose avancer que les tems modernes n'ont pas encore produit de mortel qui ait pénétré jusque dans l'Elide, pour me servir de l'expression qu'employa un illustre Antiquaire qui vouloit m'encourager à entreprendre ce voyage. Il est certain que les Ecrivains qui ont

traité

traité de l'Art ne femblent pas s'être mis dans la vraie position; ils ne paroiffent pas avoir choifi dans le ftade une place avantageufe qui les mit à portée de rendre un compte judicieux à des juges tels que les Proxénidès. Je me ferai toujours fort de prouver cette critique à ceux qui ont lu les Ecrivains en queftion.

Mais d'où vient que les principes de l'Art & de la Beauté ont été fi peu approfondis, tandis que les élémens de toutes les autres fciences ont été difcutés fouvent d'une maniere très-folide? C'eft parce que notre pareffe naturelle nous a empéché de penfer nous-mêmes, c'eft parce que notre fageffe fcholaftique nous a mis des entraves. D'un côté l'Antique a été confidéré par les Erudits comme une beauté dont la jouiffance n'étoit pas à la portée de l'homme, comme une beauté qui, loin de pénétrer l'ame, ne faifoit qu'effleurer l'imagination: difons que l'Antique n'a fervi à la plupart des Savans qu'à étaler une immenfe érudition, & qu'il a été regardé comme parlant peu ou point à la raifon. D'un autre côté, comme la philofophie a été fouvent traitée & enfeignée par ceux qui, préoccupés de la lecture de leurs fombres devanciers, n'y pouvoient donner que peu de place au fentiment, on nous a conduit par un labyrinthe de fubtilités métaphyfiques qui n'ont fervi qu'à faire enfanter d'énormes volumes & qu'à dégoûter le jugement.

Telles font les raifons qui ont empêché la vraie philofophie de porter fon flambeau fur les productions de l'Art. Ces vérités grandes & générales qui, en nous faifant paffer par des chemins de rofes, nous conduifent à l'examen du beau, & de-là à la fource même de la beauté univerfelle, fe trouvent noyées dans de vaines fpéculations. Quel autre jugement puis-je porter de tant de favantes productions, & même de tant d'ouvrages qui

ſe ſont propoſés pour but le plus ſublime objet après Dieu, je veux dire la beauté! Je l'ai méditée longtems cette beauté, mais trop tard! Dans le feu de ma jeuneſſe je n'ai vu ſon eſſence qu'au travers d'une profonde obſcurité. Aujourd'hui, que ce feu qui ne jette plus que de foibles étincelles, commence à s'éteindre je n'en peux parler qu'avec des paroles ſans énergie: heureux ſi mes efforts excitoient d'autres à donner des principes ſolides, des préceptes animés par les Graces!

I. Du deſſin du nud, fondé ſur la beauté.

Dans ce ſecond chapitre nous traiterons le deſſin du nud. Le deſſin du nud eſt fondé ſur les notions de la beauté, & ces notions conſiſtent en partie dans la dimenſion & dans la proportion, en partie dans la forme & la figure d'où les Artiſtes Grecs tiroient leurs idées de la beauté, comme l'a remarqué Ciceron (1). Les formes déterminent la figure: Les meſures fixent la proportion.

A. De la beauté en général, ou de l'idée négative de cette qualité.

Nous nous bornerons ici à parler de la beauté en général, ſoit pour les formes, ſoit pour les attitudes. Dans une diſcuſſion générale de la beauté, il eſt à propos de toucher un mot de l'idée différente du beau, qui eſt l'idée négative de la beauté, & puis nous pourons donner en quelque ſorte une idée poſitive de cette qualité. On peut dire de la beauté, ce que Ciceron fait dire à Cotta de la Divinité (2), qu'il eſt plus aiſé de dire ce qu'elle n'eſt pas, que de dire ce qu'elle eſt. Il en eſt en quelque maniere de la beauté & de la laideur, comme de la ſanté & de la maladie: celle-ci ſe fait ſentir & non pas celle-là.

La

(1) De Fin. L. 2. c. 34. (2) Ibid. L. 2. c. 34.

La beauté, comme la fin & le centre de l'Art, exige en premier lieu un tableau général de cette qualité, tableau que je desirerois pouvoir faire d'une maniere satisfaisante pour moi & pour le Lecteur. Je sens la difficulté de l'entreprise. La beauté est un des grands mysteres de la nature, nous en voyons, nous en éprouvons les effets; mais de vouloir donner une idée nette de son essence, c'est une entreprise qui a été souvent tentée & qui n'a pas encore été exécutée. En effet si cette idée étoit d'une évidence géométrique, le jugement des hommes sur le beau ne varieroit pas tant, & il seroit plus aisé de les persuader sur la vraie beauté. Alors nous ne verrions pas des gens ni assez mal organisés, ni assez entêtés, soit pour se forger une fausse beauté, soit pour ne pas vouloir adopter une idée nette du beau, nous ne verrions pas des gens qui diroient avec Ennius: „Mais le „sentiment de mon cœur, contredit l'inspection de „mes yeux (1).“

Quoiqu'il en soit, il sera toujours plus difficile de convaincre les derniers, que d'instruire les premiers. Les doutes que forment les uns & les autres sont plus pour faire briller leur esprit que pour nier l'existence du beau: aussi n'ont-ils point d'influence sur l'Art. L'inspection de tant de milliers d'ouvrages que le tems nous a conservés devroient éclairer les premiers: mais il n'y a point de remede contre l'insensibilité. Nous manquons d'une regle sûre de la beauté, d'une mesure d'après laquelle, comme dit Euripide (2), nous apprécions la laideur. Par cette raison nous différons si fort dans tous nos jugemens, & nous sommes aussi peu

(1) Sed mihi neutiquam cor consentit cum oculorum adspectu. Ap. Cic. Lucul. c. 17.
(2) Hecub. v. 602.

d'accord ſur le vrai bon que ſur le vrai beau. Cette diverſité d'opinion éclate encore plus dans nos jugemens ſur les beautés de l'Art que dans ceux ſur les beautés de la nature. C'eſt que les premieres affectent moins les ſens que les dernieres. Une beauté conçue dans les grands principes de l'Art, plus ſublime que délicate, plus grave qu'agaçante, plaira moins aux ſens aveugles, qu'une jolie figure ordinaire capable de parler & d'agir. La cauſe de ce phénomene eſt dans nos paſſions, excitées chez la plupart des hommes par le premier aſpect: le cœur eſt déja rempli de l'objet, quand l'eſprit cherche encore à le goûter. Alors ce n'eſt plus la beauté qui nous charme, c'eſt la volupté qui nous ſéduit. Conformément à cette expérience, les jeunes gens, chez qui les paſſions ſont en efferveſcence, regarderont comme des Divinités des perſonnes qui d'ailleurs ne ſont que médiocrement belles, mais dont les traits de la phyſionomie reſpirent la langueur & le deſir. Ils ſeront peu touchés à la vue d'une belle femme qui montre de la retenue & de la décence dans ſon maintien & dans ſes actions, eut-elle d'ailleurs la taille & la majeſté d'une Junon.

Les idées de la beauté naiſſent chez la plupart des Artiſtes de ces premieres impreſſions, que les beautés d'un ordre plus élevé ont rarement le pouvoir d'affoiblir ou d'effacer, ſurtout lorsqu'éloignés des beautés des Anciens, ils ne peuvent pas rectifier le jugement de leurs ſens. Il en eſt du deſſin comme de l'écriture: peu d'enfans, lorsqu'ils apprennent à écrire, ſont inſtruits ſolidement de la nature du trait, de la lumiere & de l'ombre des lettres, de la beauté des caracteres; on leur donne des exemples à copier, ſans autre information, & la main ſe forme à écrire avant que l'enfant ait une notion de la beauté des lettres. C'eſt ainſi que la plupart des jeunes

nes gens apprennent à deſſiner. Et comme l'on garde dans un âge plus avancé la méthode d'écrire qu'on a contractée dans ſa jeuneſſe, de même les idées du Deſſinateur ſur le beau, ſe moulent & ſe peignent à l'eſprit telles que l'œil étoit accoutumé de les enviſager & la main de les imiter. Les Diſciples, ne deſſinant que d'après des modeles imparfaits, ne peuvent ſe former que des idées imparfaites de la beauté. Il y a grande apparence que chez les Artiſtes, ainſi que chez tous les hommes, l'idée de la beauté eſt analogue à la contexture & à l'action des nerfs optiques. De-la, quand nous voyons un coloris vicieux, ou une fauſſe couleur, nous pouvons tirer la concluſion que l'idée de cette couleur ſe trouve dans l'œil du Peintre. A cet égard l'argument des Sceptiques n'eſt pas deſtitué de fondement, lorsqu'ils inférent de la diverſité de la couleur des yeux, tant des animaux que des hommes, à l'incertitude de nos connoiſſances par rapport à la vraie nature de le couleur de tel ou tel objet (1). La couleur des parties humides de l'œil, pouvant être conſidérée comme la cauſe de ce phénomene, il réſulte que l'idée diverſe des formes qui conſtituent la beauté pouroit bien réſider dans le ſyſtême des nerfs. Ceci ſe comprend, par les eſpeces innombrables de fruits, & par les ſortes infinies des mêmes fruits, dont les formes & les ſaveurs s'étendent & ſe perfectionnent par les différentes ramifications dans lesquelles la ſeve monte & porte le développement & la maturité dans les parties. Or comme il faut qu'il exiſte une cauſe de ces impreſſions diverſes ſurtout pour ceux qui s'occupent de les rendre par l'imitation, je me flatte que ma conjecture n'eſt pas abſolument à rejetter.

(1) Sext. Empyr. Pyrrh. hyp. L. 1. p. 10. B.

Il eſt d'autres Artiſtes chez qui l'influence du ciel n'a pas laiſſé mûrir le doux ſentiment de la beauté. Chez les uns ce ſentiment a été endurci à force d'Art, c'eſt à dire à force de vouloir montrer partout leur ſavoir, même dans la formation des beautés de la jeuneſſe: tel a été Michel-Ange. Chez les autres ce même ſentiment a été entierement étouffé à force de vouloir flatter les ſens groſſiers & rendre tout plus palpable par des expreſſions communes: tel a été le Bernin. Michel-Ange a médité la haute beauté, comme on peut s'en convaincre par la lecture de ſes poëſies imprimées & non imprimées, où il ſe ſert des expreſſions les plus ſublimes pour énoncer cette qualité. Cet homme étonnant eſt admirable dans l'expreſſion des corps qui doivent dénoter de la force; mais, par la raiſon alléguée ci-deſſus, il a fait de ſes figures de femme & de jeuneſſe des êtres d'un autre monde, ſoit pour la ſtature ſoit pour les attitudes & pour les actions. Michel-Ange eſt à Raphaël, ce que Thucydide eſt à Xénophon. Le même chemin qui conduiſit Michel-Ange dans les lieux ſauvages & ſur des rochers eſcarpés, mena le Bernin dans des bourbiers & des marais fangeux. Ce dernier tâchoit d'ennoblir par des exagérations triviales des formes empruntées du naturel le plus bas. Ses figures reſſemblent à ces parvenus de la lie du peuple, & l'expreſſion qu'il leur donne eſt ſouvent en contreſens avec l'action: c'eſt ainſi qu'on a vu rire Annibal, l'ame navrée de douleur. Malgré cela cet Artiſte tint longtems le ſceptre de l'Art, & il a encore des partiſans qui lui rendent hommage.

Quant à ceux qui forment des doutes contre la juſteſſe des idées de la beauté, ils fondent ſurtout leur pyrrhonisme ſur les notions du beau parmi les nations éloignées qui, parce qu'elles différent de nous pour la configuration du viſage, doivent différer auſſi de nous pour l'idée de la beauté. Comme il y a, diſent-ils,

ils, des peuples qui, en louant la couleur de leurs maîtresses, la comparent au noir luisant de l'ébène, lorsque nous comparons la peau des nôtres à la blancheur lisse de l'ivoire: de même il se peut que ces peuples mettent en parallele les formes de la physionomie humaine avec les parties de la face de certains animaux, dont ces mêmes parties nous paroissent difformes & hideuses. On ne peut pas disconvenir qu'il ne se trouve aussi en Europe des formes humaines semblables à celles des animaux, ce qu'Ottovenius, le Maître de Rubens, a démontré dans un traité particulier d'après Jean-Baptiste Porta; mais l'on conviendra aussi, que plus cette ressemblance est forte dans quelques parties, plus la forme s'écarte des propriétés qui constituent l'espece humaine. Par-là cette forme se trouve altérée ou exagérée, ce qui interrompt l'harmonie, ce qui trouble l'unité & la simplicité, toutes qualités qui composent l'essence de la beauté, comme je le montrerai ci-après.

Plus les yeux sont placés obliquement, comme on le voit aux chats, plus cette direction s'écarte de la base du visage, base qui est la croix, au moyen de laquelle la face se trouve partagée également dans sa longueur & dans sa largeur: car la ligne perpendiculaire coupe le nez & la ligne horizontale les yeux. Lorsque l'œil est situé obliquement, il décrit une ligne, parallele à la ligne horizontale, qu'on suppose passer par le centre de l'œil. Du moins en partant de ce principe on trouve la raison pourquoi une bouche tirée de travers produit un mauvais effet: car si de deux lignes l'une s'écarte de l'autre sans raison, l'œil en est blessé. Par conséquent les yeux tirés obliquement, lorsqu'il s'en trouve de tels parmi nous, les yeux des Chinois & des Japonois, ainsi que ceux des têtes Egyptiennes, sont des irrégularités qui nous choquent.

quent. Le nez écrasé des Calmoucs, des Chinois & des autres nations éloignées, est pareillement un écart de la belle nature. Cette irrégularité interrompt l'unité des formes sur laquelle les autres parties du corps se trouvent moulées. Le nez devant suivre la direction du front, il n'y a aucune raison qui puisse autoriser cet enfoncement. De même un front & un nez formés d'un os droit, comme on le voit aux animaux, seroient contraires à la variété qui caractérise la nature de l'homme. La bouche élevée & gonflée, que les Maures ont de commun avec les Singes de leur pays, est une excroissance, une bouffissure, causée par la chaleur du climat: c'est ainsi que nos lèvres s'enflent soit dans l'excès de la chaleur, ou dans l'abandance des humeurs âcres, soit, comme il arrive à quelques hommes, dans les transports de la colere. Les petits yeux des habitans du nord & du midi, doivent être rangés dans la classe des imperfections de leur taille qui est courte & ramassée.

La nature, à mesure qu'elle s'approche des extrémités, produit plus généralement de ces formes ébauchées. Obligée de combattre tour-à-tour le chaud & froid, elle n'enfante que des substances imparfaites: là ses plantes précoces poussent trop vîte, ici ses végétaux tardifs ne parviennent point à leur maturité. Les fleurs, exposées aux ardeurs du soleil, perdent leur fraîcheur, & privées de ses rayons, elles ne prenent point de couleur: nous voyons même dégénérer les plantes enfermées dans un lieu sombre. Mais elle est plus réguliere dans ses formes, plus vigoureuse dans ses productions, à mesure qu'elle s'approche de son centre, qu'elle habite un climat tempéré, comme nous l'avons dit au livre premier. Il résulte de-là que nos idées de la beauté, ainsi que celles des Grecs, moulées sur les formes les plus régulieres,

res, doivent avoir plus de justesse que les notions que peuvent en avoir des peuples qui, pour me servir de la pensée d'un Poëte moderne, ne sont qu'une ébauche de l'image de leur Créateur. Ce qui n'est pas beau, dit Euripide (1), ne sauroit être beau nulle part. Cependant nous différons nous mêmes par rapport à nos idées de la beauté, & nous différons peut-être plus sur ce point que sur celui des saveurs & des odeurs dont nous pouvons encore moins rendre raison faute d'idées claires: aussi trouvera-t-on difficilement cent personnes qui soient d'accord sur toutes les parties de la beauté d'un visage. Je ne parle ici que des gens qui n'ont pas réflechi solidement sur le beau; mais je pense que ceux qui ont considéré & choisi la beauté comme un digne objet de leurs méditations, ne sauroient différer sur cette qualité qui est une & non diverse. Aussi les Connoisseurs de l'antique, quand ils ont examiné les figures parfaites de l'Antiquité, ne trouvent pas dans les beautés des femmes d'une certaine nation sage & fiere les avantages tant exaltés, parce qu'ils ne se laissent point éblouir par la blancheur de la peau. La beauté est sentie & goûtée par l'organe, mais elle est reconnue & saisie par l'esprit: l'organe instruit par l'esprit, perd du côté de la sensation, mais il gagne du côté de la justesse. Quant à la forme générale de la beauté, la plupart des nations civilisées, tant en Europe qu'en Asie & en Afrique, ont été assez constamment du même sentiment. De-là les idées du beau ne doivent pas être regardées comme arbitraires, quoique nous ne puissions pas rendre raison de toutes.

La couleur concourt à la beauté, mais elle n'est pas la beauté: elle la releve & fait valoir ses formes. C'est

(1) Phœniss. v. 821.

ainſi que le goût du vin flatte plus agréablement notre palais, lorsque nous voyons briller ſa couleur au travers d'un verre transparent, que quand nous le buvons dans une coupe d'or. Comme la blancheur eſt de toutes les couleurs celle qui réflechit le plus de rayons & qui par conſéquent frappe le plus ſenſiblement, il réſulte qu'un beau corps augmente de beauté à raiſon de ſa blancheur: regardé nud, il paroîtra plus grand qu'il ne l'eſt en effet. Il en eſt ainſi des figures jettées nouvellement en plâtre: elles nous paroiſſent plus grandes que les ſtatues ſur lesquelles elles ſont moulées. Un Nègre peut-être beau, ſi les traits de ſon viſage ſont beaux. Un Voyageur nous aſſûre ([1]), qu'une commerce journalier avec les Nègres fait diſparoître à nos yeux ce que la couleur a de choquant & nous dévoile des traits de beauté que nous n'avions pas apperçus d'abord. Auſſi remarquons-nous que la couleur du métal & celle du baſalte noir & vert ne ſont point desavantageuſes à la beauté des têtes antiques. La belle tête de femme de cette derniere eſpece de pierre, conſervée dans la Villa Albani, ne ſeroit pas plus belle en marbre blanc. La tête de Scipion l'ancien au palais Rospiglioſi, exécutée en baſalte d'un vert foncé, ſurpaſſe en beauté trois autres têtes du même perſonnage en marbre. Ces têtes, ainſi que les autres morceaux en pierre noire, obtiendront toujours les ſuffrages des Amateurs, & mêmes des gens qui n'ont point étudié l'Antique & qui ne les conſiderent que comme des ſtatues. Il ſe manifeſte donc en nous une notion du beau, lors même qu'il prend une apparence peu ordinaire & qu'il ſe revêt d'une couleur deſagréable dans la nature. Le beau eſt donc différent de l'agréable & de l'aimable. Car on peut appeller agréable & aimable une perſonne qui, ſans être belle nous

(1) Charlet. Viag. v. 7.

nous charme par ses manieres engageantes, par ses discours gracieux & par son esprit enchanteur, ainsi que par son air de jeunesse & par la délicatesse de sa peau. Aristote appelle ces sortes de personnes: ANEU KALLOS ORAIOUS ([1]), & Platon dit: ORAIÔN PROSOPOI KALLÔN DE MÎ ([2]).

Il en est du jugement divers sur une belle personne, comme du goût divers pour les Blanches & les Brunes; & nous n'avons pas sujet de blâmer ceux qui préferent une beauté brune à une beauté blanche. Tout ce que l'on en peut inférer est que les partisans des Brunes se laissent plus charmer par le tact que par la vue: car une belle Brune peut très-bien avoir une peau plus délicate qu'une belle Blanche, d'autant plus que, comme j'ai dit, une peau Blanche réflechit plus de rayons de lumiere qu'une peau brune, & que par conséquent la premiere doit-être plus compacte & plus forte que la derniere. Il résulteroit de-là qu'une peau brune devroit-être plus transparente, parce que cette couleur, lorsqu'elle est naturelle, provient de la transparence du sang. De-là vient qu'une peau brune se hâle plutôt au soleil qu'une peau blanche: de-là vient aussi que la peau des Nègres est plus douce au tact que la nôtre. Les Grecs interprétoient comme un signe de valeur la peau brune d'un beau garçon, & ils appelloient enfants des Dieux ceux des jeunes gens qui étoient avantagés d'une peau blanche ([3]).

B. De l'idée positive de la beauté.

Nous venons de considéret l'idée négative de la beauté, c'est à dire en indiquant les fausses notions qu'on s'en forme, nous venons d'abstraire de cette qualité les propriétés qu'elle n'a pas. Mais l'idée positive de la beauté

(1) Rhet. L. 5. c. 4. (2) Plat. Polit. L. 10. p. 465. l. 15.
(3) Plat. Polit. L. 5. p. 422. l. 51.

beauté exige la connoiſſance de l'eſſence même du beau, & rien de plus difficile à pénétrer que le myſtere de cette eſſence. La recherche du beau, comme la plupart des recherches philoſophiques, oppoſe d'autant plus de difficultés que nous n'y pouvons pas procéder à la maniere des Géomètres, en paſſant du général au particulier & en concluant de la nature des choſes à leurs propriétés. Nous ſommes réduits à raiſonner par induction & à tirer des concluſions probables d'un petit nombre de parties ſéparées. Quant aux mauvaiſes conſéquences qu'on pouroit tirer des ſpéculations ſuivantes ſur la beauté, je déclare que j'ai pris mon parti: celui qui veut inſtruire ne doit pas ſe laiſſer détourner de ſon chemin par ces conſidérations. Les choſes ont toujours différentes faces. Platon & Ariſtote, le Maître & le Diſciple, ont écrit ſur la fin de la tragédie, & on ſoutenu parfaitement le contraire: Ariſtote nous dit qu'elle ſe propoſe pour but d'épurer nos paſſions, Platon nous apprend qu'elle n'a pour objet que d'enflammer nos déſirs. C'eſt ainſi que les vues les plus innocentes peuvent être mal interprétées, par ceux même qui penſent avec le plus de juſteſſe. Je fais cette remarque à l'occaſion de mon Traité *ſur la capacité de ſentir le beau dans les ouvrages de l'Art:* quelques Savans en ont porté un jugement entierement éloigné de mon deſſein.

Les Philoſophes qui ont réflechi ſur la beauté univerſelle, en cherchant à la découvrir dans les choſes créées & en tâchant de remonter juſqu'à la ſource de la beauté ſuprême, l'ont fait conſiſter dans un parfait accord de la créature avec ſa fin, dans un rapport harmonieux des parties entre elles, & du tout avec les parties. Mais comme cette définition de la beauté eſt ſynonyme avec celle de la perfection, qui eſt une qualité d'un ordre trop élevé pour

pour bien convenir à l'humanité, il résulte que notre idée de la beauté universelle est indéterminée & qu'elle se forme en nous de l'assemblage d'un certain nombre de connoissances individuelles. Cette collection de connoissances, lorsqu'elle est bien faite, nous donne l'idée la plus haute de la beauté humaine, que nous élevons à raison de notre capacité à nous élever au dessus de la matiere. De plus le Créateur ayant donné cette perfection à toutes ses créatures dans le dégré qui convient à chacune, & chaque idée ayant une cause qu'il faut chercher ailleurs que dans cette idée, il s'en suit que la cause de la beauté étant dans toutes les choses créées, ne sauroit être cherchée hors d'elle. Enfin ce qui fait naître la difficulté de donner une définition générale & évidente de la beauté, c'est que nos connoissances ne sont que des idées de comparaison, & que la beauté ne sauroit être comparée à rien de plus élevé qu'elle.

La beauté suprême réside en Dieu. L'idée de la beauté humaine se perfectionne à raison de sa conformité & de son harmonie avec l'être suprême, avec cet être que l'idée de l'unité & de l'indivisibilité nous fait distinguer de la matiere. Cette notion de la beauté est comme une substance abstraite de la matiere par l'action du feu, comme un esprit qui cherche à se créer un être à l'image de la premiere créature raisonnable formée par l'intelligence de la Divinité. Les formes d'une pareille image sont simples & sans interruption, & par cela même qu'elles sont variées dans cette simplicité, elles se trouvent dans des rapports harmonieux. C'est ainsi qu'un son doux & agréable est produit par des corps dont les parties sont uniformes. Toute beauté devient sublime par l'unité & par la simplicité: la beauté imprime la qualité du sublime à tout ce qui agit & qui parle. Ce qui est grand

en

en ſoi-même, acquiert encore de la grandeur par la ſimplicité de l'exécution. Un objet, loin de ſe rétrécir, ou de perdre de ſa grandeur, lorsque notre eſprit peut le parcourir & le meſurer d'une ſeule vue, lorsqu'il peut l'embraſſer & le renfermer dans une ſeule idée, ſe préſente à nous dans toute ſa grandeur par la facilité de le concevoir. Notre ame, charmée de toute conception facile, s'agrandit & s'éleve avec ſon ſujet. Tout ce que nous ſommes obligés de conſidérer par parties, ou que nous ne ſaurions parcourir tout d'un coup à cauſe de la multiplicité des parties compoſées, perd de ſa grandeur: c'eſt ainſi qu'une longue route nous paroît courte par la variété des objets qui charment nos regards, ou par le nombre des endroits où nous pouvons nous arrêter. L'harmonie qui ravit notre eſprit ne conſiſte point dans une infinité de ſons interrompus, enchaînés & filés, mais dans une ſucceſſion de tons ſimples, prolongés & d'une longue tenue. D'après ce principe un grand palais nous paroît petit, lorsqu'il eſt ſurchargé d'ornemens, & une maiſon nous ſemble grande, lorsqu'elle eſt d'une conſtruction belle & ſimple. De l'unité nait une autre qualité de la haute beauté, ſon indétermination, c'eſt à dire, cette ſorte de qualité dont les formes ne ſont décrites ni par des points ni par des lignes, comme formant ſeuls la beauté. De-là il réſulte une figure qui ne caractériſe ni telle perſonne ni telle autre, qui n'exprime aucune ſituation de l'eſprit, aucun ſentiment du cœur, ni aucune affection de l'ame, tous mouvemens qui interrompent l'unité & qui mêlent à la beauté des traits étrangers. D'après cette idée la beauté doit être comme l'eau la plus parfaite puiſée dans une ſource pure, laquelle moins elle a de goût & plus elle eſt ſalubre, étant épurée de toutes les particules étrangeres. Il en eſt de la beauté comme de la félicité. De même que, l'état de la félicité, c'eſt à dire l'abſence

l'absence de la douleur, est ce qui coute le moins de peine à acquérir, & que la jouissance du contentement, est ce qu'il y a de plus aisé à obtenir dans la nature: de même l'idée de la beauté pure paroît être la chose du monde la plus simple & la plus facile, puisqu'il ne faut pour cela ni connoissances philosophiques de l'homme, ni recherches des passions de l'ame, ni étude de leurs caracteres extérieurs. Mais comme suivant Epicure il ne se trouve point de situation mixte pour la nature humaine entre la peine & le plaisir, comme les passions sont les vents qui font voguer notre vaisseau sur la mer de la vie, qui avertissent le Poëte de déployer ou de serrer ses voiles & qui indiquent à l'Artiste à diriger ou à regler sa course, il s'en suit que la beauté pure ne peut être l'unique objet de notre spéculation, & qu'il faut que nous la mettions dans un état d'action & de passion, ce que nous nommons en terme de l'Art, l'expression. Nous traiterons dans la suite de ce chapitre de la formation de la beauté, & nous renverrons la discussion de l'expression au chapitre suivant.

C. Formation de la beauté dans les ouvrages de l'Art, ou de la beauté individuelle.

La formation de la beauté est ou individuelle, c'est à dire, elle est modelée sur un seul individu, ou elle est collective, c'est à dire, elle est un choix de belles parties prises de plusieurs individus. Nous dirons donc que la combinaison des parties pour former un tout est ce qu'on appelle l'idéal, & nous ajouterons cette modification, qu'une chose peut être idéale sans être belle. Ainsi la forme des figures Egyptiennes, dans lesquelles on ne trouve indiqués ni muscles, ni nerfs, ni veines, est idéale, sans être belle, de même qu'on ne peut pas appeller belle la draperie de leurs figures de femme, qui, n'étant pour ainsi dire que pensée, ne sauroit passer pour belle. La formation de la beauté commença par le beau individuel,

 ou

ou par l'imitation d'une belle figure humaine, même dans la repréſentation des Divinités. Dans le ſiecle floriſſant de l'Art les Artiſtes faiſoient encore leurs Déeſſes ſur le modele des belles femmes, même de celles qui faiſoient trafic de leurs faveurs: telle étoit Théodate, femme dont Xénophon fait mention ([1]). Sur cet article la façon de penſer des Anciens étoit bien différente de la nôtre: Strabon va jusqu'à nommer corps ſaints les femmes qui s'étoient vouées au ſervice de Vénus ſur le mont Eryx en Sicile ([2]). Il en eſt de même de Pindare: ce Poëte, dans une ode à la louange de Xénophon, Corinthien, trois fois Vainqueur aux jeux Olympiques, & voué à de jeunes filles pour le ſervice public de Vénus, commence ainſi: „Jeunes filles, diſpenſatrices du plaiſir & Prêtreſſes de la „perſuaſion dans la riche Corinthe ([3]).“ Les Gymnaſes & les lieux où la jeuneſſe toute nue s'exerçoit à la lutte & à d'autres jeux & où l'on alloit voir la belle nature, étoient les écoles de la beauté. Là, les Artiſtes contemploient les beaux développemens de la taille: l'imagination échauffée par l'habitude journaliere de voir le nud, ils ſavoient ſe rendre familiere & préſente la beauté des formes. A Sparte des jeunes filles nues ([4]) ou presque nues, s'exerçoient à la lutte ([5]).

D.
De la beauté individuelle de la jeuneſſe.

La beauté eſt de tous les âges, mais elle a, comme dans les Déités des Saiſons, ſes différens dégrés. Cependant elle s'aſſocie de préférence à la jeuneſſe: de-là le plus ſublime de l'Art, c'eſt de rendre les formes du bel âge. Les Artiſtes trouvoient plutôt dans la jeuneſſe que dans l'âge fait

(1) Memor. L. 3. c. 11.
(2) Strab. L. 6. p. 272. C.
(3) Πολυξέναι νεάνιδες ἀμφίπολαι Πειθοῦς ἐν ἀφνειῷ Κορίνθῳ. Athen. Deipn. L. 13. p. 573. F.
(4) Ariſtoph. Pac. v. 761.
(5) Ariſtoph. Lyſiſt. v. 82. Pollux. Onom. L. 4. Sect. 102. Eurip. Androm. v. 598.

fait la cause de la beauté dans l'unité, la variété & l'harmonie: les formes de la belle jeunesse ressemblent à l'unité qui caractérise la surface de la mer, qui à une certaine distance paroît calme & unie comme une glace, quoiqu'elle soit toujours en agitation & qu'elle roule des vagues. De même que l'ame, comme un être simple, produit à la fois & dans un instant des idées diverses, de même aussi le beau contour de jeunesse, qui paroît simple, nous offre une infinité de nuances & de contrastes. Comme dans la grande unité des formes de jeunesse, les extrémités se trouvent imperceptiblement noyées les unes dans les autres & que le point de hauteur, ainsi que la ligne qui le circonscrit n'y peut pas toujours être déterminé avec précision, il résulte que le dessin d'un corps de jeunesse dans lequel toutes les parties doivent être & ne pas paroître, est plus difficile, à exécuter que celui de la figure d'un homme fait ou d'un vieillard. C'est que dans l'une & l'autre de ces dernieres formes, la nature, ou a fini le développement de son ouvrage, ou elle a commencé la démolition de son édifice, & que par conséquent dans les deux dégrés de cet âge la liaison des parties frappe davantage les yeux: tandis que dans les premieres figures la conformation entre la croissance & l'achévement reste indéterminée. Aussi dans les corps fortement musclés ce n'est pas une grande faute de sortir du contour, de renfler ou d'exagérer les parties musculeuses; au lieu que dans une stature de jeunesse, où, comme on dit, la plus petite ombre devient corps, le moindre écart est un vice & préjudicie à l'harmonie de l'ensemble. De même qu'une regle, lorsqu'elle est plus courte ou plus mince que la mesure demandée, ne laisse pas d'avoir les propriétés d'une regle, mais elle ne peut pas porter ce nom, lorsqu'elle s'écarte de la ligne droite. Le tireur qui manqueroit de peu de chose de donner dans le

 rond,

rond, ne feroit pas plus avancé que s'il n'y avoit pas donné du tout.

Cette confidération peut rectifier notre jugement, & mieux inftruire les gens peu connoiffeurs qui admirent en général plus l'art dans une figure où les mufcles & les os font fortement prononcés, que dans une taille de jeuneffe où toutes les parties font traitées avec le moëleux de la nature. Les pierres gravées & leurs empreintes nous fourniffent des preuves frappantes de ce que j'avance: il eft certain que les Artiftes modernes ont infiniment mieux réuffi à copier de belles têtes de vieilleffe que de belles têtes de jeuneffe. A la premiere infpection un Connoiffeur pouroit bien héfiter à prononcer fur l'antiquité d'une tête de vieillard en pierres gravées: tandis qu'il décidera avec plus de confiance fur la copie d'une tête idéale de jeuneffe. Quoique les meilleurs Artiftes modernes fe foient efforcés de rendre exactement la fameufe Médufe du cabinet de Strozzi à Rome, qui n'eft pourtant pas une figure de la plus haute beauté, cependant un Antiquaire éclairé diftinguera toujours l'original des copies. La même remarque a lieu par rapport à la Pallas d'Afpafius, que Natter & d'autres ont gravée dans la même grandeur que l'original. Du refte il faut obferver que je ne parle que du fentiment & de la formation de la beauté dans le fens le plus ftrict, & que je ne dis rien de la fcience du deffin & de l'exécution. Par rapport au dernier point il eft certain qu'on peut mettre plus de favoir dans les figures fortes que dans les figures délicates. Le Laocoon eft fans contredit un ouvrage plus favant que l'Apollon. Agéfandre, le Maître de la figure principale du Laocoon, a pu être un Artifte plus profond que l'Auteur de l'Apollon. Mais ce dernier devoit être doué d'un efprit plus élevé, d'une ame plus tendre: l'Apollon porte l'empreinte d'un fublime qui ne pouvoit pas avoir lieu dans le Laocoon.

Le

Le naturel à ses défectuosités, le plus beau corps est rarement sans défaut: il a souvent des parties qu'on peut trouver ou supposer plus parfaites dans d'autres corps. Conformément à cette expérience l'Artiste intelligent procédoit comme un Jardinier industrieux qui ente sur une tige des greffes d'une meilleure qualité. L'abeille forme son miel du suc de plusieurs fleurs. L'idée de la beauté des Maîtres Grecs n'étoit pas restreinte au seul beau individuel, comme elle l'est quelquefois chez les Poëtes tant anciens que modernes, & chez la plupart des Artistes de nos jours. Les Grecs cherchèrent a réunir le beau de plusieurs beaux corps (1), ainsi que nous le voyons par l'entretien de Socrate avec le célèbre Peintre Parrhasius (2). Il surent épurer leurs figures de toutes les affections personnelles qui détournent notre esprit du vrai beau.

E.
De la beauté idéale, formée des belles parties.

Ce choix des belles parties & leurs rapports harmonieux dans une figure, produisirent la beauté idéale, qui par conséquent n'est pas une idée métaphysique. Nous observerons seulement que l'idéal ne peut pas avoir lieu dans toutes les parties du corps humain séparément, que cela ne peut se dire que du tout-ensemble de la figure. Car pour les détails nous serons obligés de convenir, qu'il se trouve dans la nature d'aussi hautes beautés que l'Art en puisse produire, mais pour le tout nous avouerons que l'Art l'emporte sur la nature. Cependant lorsque Raphaël & le Guide, celui-là pour les figures de femmes & celui-ci pour celles d'hommes, nous apprennent qu'ils ne trouvoient point de beautés qui fussent dignes de servir de modeles à l'un pour sa Galathée & à l'autre pour son Archange Michel, ainsi que nous le voyons par les let-

 tres

(1) Arist. Polit. L. 3. c. 7. p. 77. ed. Wechel.

(2) Xenoph. Απομνημ. 3 c. 10. §. 2.

tres de ces deux Artiſtes, je ne crains pas d'avancer que ce jugement ne vient que d'un défaut d'attention de leur part ſur ce qui eſt beau dans la nature. Quoique Raphaël diſe au ſujet de la forme de ſa Galathée, que, n'y ayant rien de ſi rare que les belles femmes, il s'étoit ſervi d'une certaine idée que lui avoit inſpiré ſon imagination, j'oſerai ſoutenir pourtant que le viſage de cette même Galathée eſt fort commun & qu'il n'y a guere d'endroits où il ne ſe trouve de plus belles femmes. D'ailleurs le genou qui eſt viſible de cette figure eſt beaucoup trop noueux pour un âge de jeuneſſe & pour une beauté du rang des Déeſſes; l'Archange eſt pareillement moins beau que quelques jeunes hommes que j'ai connus.

F. De la beauté idéale des Eunuques & des Hermaphrodites.

Cette attention des Artiſtes Grecs ſur le choix des belles parties d'une infinité de belles perſonnes, n'étoit pas bornée à la jeuneſſe des deux ſexes; ils dirigeoient encore leur réflexion ſur la ſtature des Eunuques qu'on choiſiſſoit parmi les jeunes garçons les mieux faits. Ces beautés équivoques dans leſquelles la virilité, privée des véſicules séminales, s'approchoit de la molleſſe des chairs du ſexe, par la délicateſſe des membres & par l'arrondiſſement de la taille commencerent à s'introduire chez les nations Aſiatiques pour ſuſpendre par là, comme dit Pétrone, la courſe rapide de la jeuneſſe. Parmi les Grecs de l'Aſie mineure ces jeunes garçons mutilés étoient conſacrés à Epheſe au ſervice de Cybele & de Diane [1]. Les Romains chercherent auſſi à ſuſpendre dans les jeunes garçons l'apparence de la virilité par de certaines décoctions; ils frottoient le menton & les autres parties des enfans avec le ſuc des racines d'hyacinthe, infuſé dans du vin doux [2]. L'Art redoublant d'induſtrie chercha à combiner les beautés & les propriétés des deux ſexes dans les figures des Her-

(1) Strab. L. 14. p. 641. B. (2) Plin. L. 21. c. 97.

Hermaphrodites qui, telles que nous les voyons représentées par les anciens Artistes, sont des productions idéales, quoique je n'ignore pas qu'il y ait eu des Hermaphrodites. Le Rhéteur Philostrate nous apprend que le Sophiste Favorin d'Arles sous l'Empereur Adrien, avoit été Hermaphrodite (¹). Mais sans examiner quelle a été la conformation de ces créatures mixtes, on peut établir que peu d'Artistes ont eu occasion d'en voir. Toutes les figures de cette nature ont un sein virginal, conjointement avec les membres de la génération de notre sexe; du reste elles sont femmes pour la taille & pour les traits du visage. Le tems nous a conservé plusieurs Hermaphrodites: outre les deux belles statues couchées de la galerie de Florence, & celle qui est encore plus belle de la Villa Borghese, on en voit une petite debout à la Villa Albani, qui n'est pas moins belle & dont le bras droit repose sur sa tête.

Quelques figures de Prêtres de Cybele peu remarquées jusqu'à présent, attestent que les anciens Artistes indiquoient la taille des Eunuques par des hanches de femme. Dans une statue de grandeur naturelle qui a passée en Angleterre, cette ampleur des hanches est sensible même sous la draperie. Elle représente un jeune garçon d'environ douze ans: la courte veste & le bonnet Phrygien on fait croire que cette figure représentoit un jeune Pâris, & pour la mieux caractériser on lui a mis une pomme dans la main droite. Un flambeau renversé & appuyé contre un arbre au pied de la figure, un flambeau de l'espece de ceux qui étoient en usage dans les sacrifices & dans les cérémonies religieuses, paroît en indiquer la vraie signification. A un autre Prêtre de Cybele sur un bas-relief, on voit des hanches si nourries de chair, que pour cela ce Prêtre a été

(1) Philost. Vit. philos. L. 1. c. 8.

a été jugé une figure de femme par le plus habile Statuaire de Rome. Mais le fouët dans sa main & sa position devant un trépied, dévoilent un Prêtre de Cybele: on sait que ces Eunuques étoient dans l'usage de se flageller. Ces figures, ainsi qu'un bas-relief qui est à Capoue, représentant un Archigalle, c'est à dire un Grand-Prêtre de ces Eunuques, peuvent nous donner une idée du fameux tableau de Parrhasius, appellé *Archigallus*, parcequ'il renfermoit un pareil personnage.

Rien donc de plus mal fondé que le jugement du Bernin (1), quand il donne pour une absurdité ou pour une fiction le choix de Zeuxis qui, ayant à peindre une Junon pour les Crotoniates, choisit cinq beautés de leur ville pour lui servir de modele & pour emprunter les plus belles parties de chacune. Il s'est imaginé qu'une partie ou qu'un membre ne peut convenir à un autre corps qu'au sien. Il en est encore qui ne peuvent concevoir d'autres beautés que les individuelles, & voici quelle paroît être leur maxime: „Les Antiques sont belles, parce qu'elles „ressemblent à la belle nature, & la nature sera toujours „belle quand elle ressemblera aux belles Antiques (2).“ Dans ce raisonnement la premiere proposition est vraie; mais elle ne l'est que collectivement, pour la seconde elle est fausse: car il sera difficile, pour ne pas dire impossible, de trouver dans la nature une figure comme celle de l'Apollon du Belvedere.

G. De la beauté caractérisée par les formes des animaux.

Après le beau choix & la sage combinaison des parties individuelles empruntées de la conformation de différentes personnes, l'Art créateur voulant produire de nouvelles beautés idéales, avoit recours à la nature des animaux

(1) Baldinuc. Vit. di Bernin. p. 70.

(2) De Piles, Rem. sur l'Art de peind. de du Fresnoy.

maux de l'espece la plus noble. Les Artistes Grecs, non contens de mettre en parallele les traits de la physionomie humaine avec les formes de la tête de quelques animaux, entreprirent même de relever & d'embellir de certaines figures par les caracteres de certains animaux. Cette remarque qui pouroit d'abord paroître absurde faute d'un examen réflechi, frappera certainement tout observateur attentif & lui en fera sentir la vérité dans les têtes de Jupiter & d'Hercule. Pour peu qu'on examine la configuration du Roi des Dieux, on découvre dans ses têtes toute la forme du lion, le Roi des animaux, non seulement à ses grands yeux ronds, à son front haut & imposant, & à son nez mobile & gonflé, mais encore à sa chevelure, qui descend du haut de la tête, puis remonte du côté du front & se partage en retombant en arc, ce qui n'est pas le caractere de la chevelure de l'homme, mais celui de la criniere du lion. Quant à Hercule, les proportions de sa tête au cou nous offrent la forme d'un taureau indomptable. Pour indiquer dans ce héros une vigueur & une puissance supérieures aux forces humaines, on lui a donné la tête & le cou de cet animal, parties tout autrement proportionnées que dans l'homme qui a la tête plus grosse & le cou plus petit. On pouroit dire encore que les cheveux courts sur le front d'Hercule, désignent une image allégorique, relative aux crins courts sur le front du taureau.

II. De la configuration des Divinités de jeunesse.

De cet extrait des plus belles formes amalgamées ensemble, naissoit, comme par une nouvelle génération, une substance plus noble dont l'idée suprême, fruit de la considération du beau, offroit une jeunesse permanente.

L'ame des êtres pensans a un desir naturel de se dégager de la matiere & de s'élancer dans la sphere intellectuelle des idées: son vrai contentement est de produire des conceptions neuves & délicates. Les grands Artistes

de la Grece qui pouvoient se regarder comme de nouveaux Créateurs, quoiqu'ils travaillassent moins pour l'entendement que pour le sentiment, tâcherent de surmonter la dureté de la matiere &, s'il eut été possible, de lui imprimer la vie. Dès la naissance de l'Art cet effort généreux des Artistes donna lieu à la fable de Pygmalion & de sa statue. Leurs mains industrieuses donnerent l'existence aux objets du culte religieux qui, pour exciter la vénérations, devoient être considérés comme les types des natures supérieures. Les premiers fondateurs de la religion, qui étoient Poëtes, fournirent les hautes idées pour les simulacres de ces divines intelligences: ces idées donnerent des aîles à l'imagination pour élever son ouvrage au dessus d'elle même & de la sphere des sens. La conception humaine, en créant des Divinités sensibles, pouvoit-elle se figurer rien de plus digne, rien de plus attrayant pour l'imagination que l'état d'une jeunesse éternelle, que le printems d'une vie inaltérable, dont le souvenir seul nous enchante encore dans un âge plus avancé! Ce tableau étoit analogue à l'idée de l'immutabilité d'un être divin: la belle stature d'une Divinité jeune & brillante faisoit naître l'amour & la tendresse, les seules affections qui puissent ravir l'ame en une douce extase. Et n'est-ce pas dans ce ravissement des sens que consiste la félicité humaine qui a été recherchée dans toutes les religions, bien ou mal entendues?

Parmi les Divinités du sexe on attribuoit à Diane & à Pallas une virginité perpetuelle; les autres Déesses qui l'avoient perdue pouvoient la recouvrer, & Junon redevenoit vierge toutes les fois qu'elle se baignoit dans la fontaine Canathus. C'est par cette raison que la gorge des Déesses & des Amazones est toujours représentée comme celle des jeunes filles à qui Lucine n'a pas encore délié la cein-

ceinture, qui n'ont pas encore goûté le fruit de l'amour: c'est à dire qu'à ces figures le bout du sein n'est pas encore dévelopé. Cette regle est assez constante, à moins que les Déesses ne soient représentées allaitant un enfant, comme Isis donnant le sein à Apis (1). Mais la fable dit que cette Déesse avoit mis le doigt dans la bouche d'Horus, au lieu du mamelon (2), c'est ainsi qu'elle est représentée sur une pierre gravée du cabinet de Stosch (3), conformément sans doute à l'idée reçue. Suivant toutes les apparences une statue du Jardin du Pape, représentant Junon assise qui allaite Hercule, nous offriroit les mamelons visibles, si cette partie du sein n'étoit pas couverte par la tête de l'enfant & par la main de la Déesse. J'ai publié cette statue dans mes Monumens de l'Antiquité (4). Sur un tableau antique du palais Barberini, on voit une prétendue Vénus qui a les mamelons très-apparens; circonstance qui me suffit pour avancer que ce ne peut pas être une Vénus.

Les Grecs ont figuré la nature intellectuelle dans sa marche légere, & Homere compare la vitesse de Junon en marchant à la pensée d'un homme qui parcourt en esprit une infinité de pays lointains qu'il a vus & qui dit dans un instant: „j'ai été ici & je fus là.“ Une image de cette vélocité est la course d'Atalante: elle vole si rapidement sur le sable, qu'elle n'y laisse aucun vestige de ses pieds. C'est ainsi qu'on la voit représentée sur une améthyste du cabinet de Stosch (5). L'Apollon du Belvedere semble planer, sans toucher la terre de la plante de ses pieds.

G 2 C'est

(1) Descr. des Pier. gr. du cab. de Stosch. p. 17. N. 7.

(2) Plutarch. de If. & Osi. p. 636. l. 21.

(3) Descr. des Pier. gr. du cab. de Stosch. p. 16. N. 63.

(4) Monum. Ant. No. 14.

(5) Descr. des Pier. gr. du cab. de Stosch. p. 337.

C'est cette maniere insensible de marcher & de glisser des Dieux que Phérécyde, un des plus anciens Poëtes Grecs, semble avoir voulu exprimer par la forme serpentine, qu'il donna aux Divinités, pour décrire figurément une marche, dont on n'apperçoit pas facilement la trace (1).

A. Des Divinités mâles, & de leurs différents dégrés de jeunesse.

La jeunesse des Divinités de l'un & de l'autre sexe avoit ses dégrés & ses âges différens, dans la représentation desquels l'Art s'attacha à rendre toutes les beautés. Cette jeunesse est un idéal, emprunté en partie des beaux corps de jeunes hommes, en partie de la nature des beaux Eunuques, & relevé par une taille au dessus de la stature humaine. C'est ce qui fait dire à Platon, qu'on n'avoit pas donné aux images des Dieux leurs véritables proportions, mais celles que l'imagination avoit jugé les plus belles (2).

a. Des jeunes Satyres, ou des Faunes.

Le premier idéal mâle a ses différens dégrés, & commence par les jeunes Satyres ou les Faunes, comme des idées inférieures des Dieux. Les plus belles statues de ces Divinités nous offrent l'image d'une belle jeunesse, parfaitement bien proportionnée. La jeunesse des Satyres se distingue de celle des Héros par un profil vulgaire, par un nez un peu camus, qui pouroit les faire appeller *Simi*, ainsi que par un air de simplicité & d'innocence, qui est joint à une grace particuliere, dont je parlerai encore au sixieme chapitre. Telle étoit l'idée reçue des Grecs sur ces Divinités. Or comme il se trouve à Rome plus de trente statues de jeunes Satyres ou de Faunes, qui se ressemblent pour la position & pour l'attitude, il est probable que l'original de ces figures fut le fameux Satyre de Praxitele, placé à Athene (3) & jugé par l'Artiste même son

(1) Monum. Ant. p. 2.

(2) Οὐ χαίρειν τὸ ἀληθὲς ἐάσαντες οἱ δημιουργοὶ νῦν, οὐ τὰς οὔσας συμμετρίας, ἀλλὰ τὰς δοξούσας εἶναι καλὰς τοῖς εἰδώλοις ἐναπεργάζονται. Sophist. p. 103. l. 26. ed. Bas.

(3) Pausan. L. 1. p. 46. l. 11.

son meilleur ouvrage. Après ce célèbre Statuaire, ceux qui se signalerent dans ce genre de figures furent Pratinas & Aristias, de Philiasium près de Sicyone, & un certain Eschyle (1). Quelquefois ils donnoient à ces Satyres une mine riante avec des poireaux pendans sous les machoires (2) comme aux chèvres. De cette nature est une des plus belles têtes de l'antiquité par rapport à l'exécution; elle avoit appartenu au célebre Comte Marsigli, & elle se trouve aujourd'hui à la Villa Albani. Cette Antique, découverte près du fameux tombeau de Cécilia Métella, avoit appartenu à l'Institut de Bologne, où Bréval & Keysler qui en font mention disent l'avoir vue. Le beau Faune dormant du palais Barberini n'est point un idéal: c'est une image de la nature naïve abandonnée à elle même. Un Auteur moderne ne s'est pas rappellé sans doute ces figures, lorsqu'il avance, comme une chose connue, que l'Artiste Grec a choisi la nature des Faunes pour caractériser une proportion pesante. „Ils ont, „ajoute-t-il, la tête grosse, le col court, les épaules hau„tes, l'estomac petit, les cuisses & les genoux gros, les „pieds épais (3)."

b. Des vieux Satyres ou des Silenes, avec le Dieu Pan.

Les vieux Satyres appellés aussi Silenes, & particulierement le Silene pere nourricier de Bacchus, n'ont pas la physionomie tournée au rire dans les compositions sérieuses; ce sont de beaux corps dans toute la maturité de l'âge, telle que nous les figure la statue d'un Silene tenant le jeune Bacchus dans ses bras, de la Villa Borghese, statue parfaitement semblable à deux autres du palais Ruspoli, dont pourtant il n'y en a qu'une avec une tête anti-

(1) Pausan. L. 2. p. 141. l. 31.
(2) Laciniæ a cervice binæ dependentes. Plin. L. 8. c. 76. p. 34.
(3) M. Watelet, Réflex. sur la Peint. p. 69.

antique. Dans quelques figures la physionomie de Silene annonce un air de gaité, & porte une barbe frisée, comme aux statues dont nous venons de faire mention; dans d'autres ce Dieu, Instituteur de Bacchus, paroît sous la forme d'un Philosophe, avec une barbe vénérable, qui descend en serpentant jusque sur sa poitrine. C'est ainsi que nous voyons représenté Silene sur des bas-reliefs souvent répétés & connus sous la très-fausse dénomination de banquet de Trimalcion (1). J'ai restreint cette idée de Silene aux compositions sérieuses, pour parer l'objection qu'on pouroit me faire par rapport au Silene représenté sur plusieurs bas-reliefs avec un corps d'une grosseur démesurée & monté sur son âne d'un air chancelant.

Le chef de ces Divinités d'un rang inférieur est Pan, que Pindare appelle le plus parfait des Dieux (2). On n'avoit point jusqu'à présent d'idées justes de ce Dieu; je crois avoir découvert la vraie conformation de son visage sur une belle médaille du Roi Antigone. C'est une tête couronnée de lierre, dont la physionomie annonce de la gravité, sa barbe fournie ressemble dans son jet aux poils des chèvres: de-là Pan s'appelle PHRIXOKOMIS, au poil hérissé. Je ferai encore mention de cette médaille dans le troisieme volume de cet ouvrage où on la trouvera gravée. Au cabinet du Capitole il se trouve une autre tête de cette Divinité, aussi fort peu connue & d'une grande exécution. Celle-ci est caractérisée par des oreilles pointues, mais la barbe y est moins hérissée & ressemble à la barbe de quelques Philosophes, dont l'air de réflexion est marqué par des yeux enfoncés à la maniere d'Homere. Je ferai graver cette tête dans le troisieme volume de mes Monumens de l'Antiquité.

L'idée

(1) Bartol. Admir. Ant. (2) Ap. Arist. orat. Bacch. Opp. T. 1. p. 63.

L'idée suprême de la jeunesse idéale virile est singulierement bien caractérisée dans les figures d'Apollon: ce Dieu réunit la force du développement de l'âge, à la délicatesse des formes de la belle jeunesse. Ces formes sont grandes dans leur unité & conformes à un adolescent né pour exécuter des dessins généreux: ce ne sont pas celles d'un mignon de Vénus qui ne connoît que la fraîcheur des ombres, & que cette Déesse, comme dit le Poete Ibicus, a élevé sur des lits de roses. Aussi Apollon étoit-il regardé comme le plus beau des Dieux. Sa jeunesse est brillante de santé, & sa force s'annonce comme l'aurore d'un beau jour. Cependant je ne prétens pas que toutes les statues d'Apollon portent l'empreinte de cette beauté sublime.

c. De la jeunesse & de la configuration d'Apollon.

Je saisirai cette occasion pour faire mention d'une figure de la plus haute beauté: pour parler de la statue d'un Génie aîlé de la Villa Borghese de la grandeur d'un jeune homme bien fait. Je voudrois pouvoir décrire une beauté qui n'a guere son semblable parmi les enfans des hommes. Si l'imagination remplie de la beauté individuelle de la nature & toute absorbée dans la contemplaplation du souverain beau qui émane de Dieu & qui retourne à Dieu, se représentoit dans le sommeil l'apparition d'un Ange dont la face seroit resplendissante de lumiere & dont la conformation paroîtroit un écoulement de la source de l'harmonie suprême, elle auroit le type de cette figure étonnante. Telle est aussi l'idée que le Lecteur doit s'en faire. On pouroit dire que l'Art a enfanté cette beauté avec l'agrément de Dieu d'après la beauté des Anges. — Flaminio Vacca parle de cette statue; il croit que c'est un Apollon avec des aîles (1). Mont-

d. Description du Génie de la Villa Borghese.

(1) Montfaucon Diar. Ital. p. 193.

Montfaucon l'a fait graver d'après un dessin detestable (1).

La plus belle tête d'Apollon, après celle du Belvedere, est sans contredit la tête d'une figure assise de la Villa Ludovisi, assez peu remarquée d'ailleurs & plus grande que le naturel. L'air de tête de cette figure d'une parfaite conservation annonce bien plutôt un Dieu bon & bienfaisant que l'Apollon du Belvedere. Cette statue est la seule qui mérite une remarque particuliere au sujet de l'attribut qu'elle porte: il consiste dans une houlette recourbée appuyée contre la pierre sur laquelle la figure est assise. Par ce signe caractéristique on a voulu figurer Apollon Pasteur, NOMIOS (2), & désigner la vie pastorale de ce Dieu en Thessalie chez le Roi Admete. D'après quatre têtes d'Apollon parfaitement ressemblantes & en partie bien conservées, on peut se former une idée de l'ornement des cheveux ou de la coiffure que les Grecs nommoient KRÔBYLOS, & dont les Ecrivains ne nous donnent qu'une notion confuse. De ces quatre têtes la premiere se trouve à la Villa Belvedere de Frascati, la seconde dans le salon des Conservateurs du Capitole, la troisieme au cabinet du Capitole & la quatrieme au palais Farnese. Du reste le terme Grec signifie dans les jeunes hommes, ce qu'on nommoit dans les jeunes filles, KORYMBOS, c'est à dire des cheveux attachés derriere la tête. Aux adolescens c'étoient des cheveux relevés tout autour de la tête attachés avec ceux du sommet, sans laisser paroître aucun ruban qui put les retenir. Un des plus beaux tableaux d'Herculanum nous offre une figure de femme qui, étant un genou en terre & écrivant sur des tablettes,

(1) Antiq. expl. T. 1. p. 115. N. 6.

(2) Callim. Hymn. Apoll. v. 47. Theocrit. Idyl. 25. v. 21.

blettes, a les cheveux ajustés entierement dans ce goût-là (1).

Cette coiffure, semblable dans les deux sexes, pourroit excuser les Savans qui ont donné le nom de Bérénice à un beau buste de bronze du cabinet d'Herculanum, représentant un Apollon dont les cheveux sont traités absolument de même que ceux des quatre têtes en question (2), attendu qu'ils n'ont pas été à portée de connoître ces têtes. Cependant ils auroient dû être plus circonspects dans leurs dénominations & ne pas s'en rapporter entierement à une médaille de cette Reine d'Egypte, dont l'empreinte offre une tête de femme surmontée d'une pareille coiffure & marquée du nom de Bérénice. Ils auroient dû savoir que toutes les têtes des Amazones, que toutes les statues de Diane, que toutes les figures adolescentes ont les cheveux relevés de cette sorte. Comme la tête de la médaille de Bérénice a les tresses de ses cheveux formées en nœud, usage constant de se coiffer des vierges, il résulte que cette antique ne sauroit représenter une Reine mariée. Pour moi je pense que la tête de cette médaille nous offre une Diane, malgré le nom de Bérénice qui se trouve à l'entour.

e. De la jeunesse de Mercure.

La jeunesse d'Apollon, plus mâle dans Mercure & dans Mars, passe ensuite à d'autres Dieux d'un âge plus fait. Mercure se distingue par une finesse singuliere de physionomie, qu'Aristophane auroit nommée ATTIKON BLEPOS (3), d'ailleurs il porte des cheveux courts & frisés. Dans le livre précédent j'ai fait mention des figures de Mercure avec de la barbe sur les ouvrages Etrusques & sur ceux des anciens Grecs. Le Jardin du palais

(1) Pitt. Erc. T. 4. trav. 41. (2) Bronzi d'Ercol. T. 1. tav. 63. (3) Aristoph. Nub. v. 1175.

lais Farnese offre un autre Mercure de grandeur naturelle, embrassant une jeune fille: l'Artiste moderne qui a restauré la tête avec une partie de la poitrine, lui a donné une forte barbe. Il n'est pas à présumer que l'Artiste restaurateur, quand même il auroit connu la configuration Etrusque, ait voulu étaler cette antique érudition dans la réparation d'un Mercure amoureux; je crois plutôt que l'idée d'un Mercure barbu lui a été suggérée par quelque Savant qui s'est imaginé qu'il falloit rendre l'expression d'YPÎNÎTÎS d'Homere, avec une barbe. Le Poëte dit, que Mercure, lorsqu'il voulut accompagner Priam dans la tente d'Achille, prit la forme d'un jeune homme, PRÔTON YPÎNÎTÎ (1) ce qui signifie cet âge où le menton commence à se garnir d'un poil leger; c'est à dire cet âge d'un jeune homme dans son printems, lorsque ses joues & son menton commencent à se revêtir de ce tendre duvet que Philostrate, en parlant d'Amphion, appelle IOULAS PARA TO OUS (2). La jeune beauté, caressée par Mercure, ne paroît pas être Vénus qu'on avoit coutume, au rapport de Plutarque, de placer à côté de ce Dieu, pour indiquer que la jouissance de l'amour vouloit être accompagnée d'une conversation agréable (3). Ce seroit plutôt Proserpine qui avoit eu trois enfans de Mercure (4), ou la Nymphe *Lara*, mere de deux Lares (5), ou Acacallis, fille de Minos, ou Hersé, une des filles de Cécrops, qui avoit eu pareillement des enfans de ce Dieu. Je me déciderois volontiers pour cette derniere opinion, ayant de fortes raisons pour croire que ce groupe, conjointement avec les deux

(1) Odyss. ω. v. 348.
(2) Philostr. L. 1. icon. 11. p. 779.
(3) Lucian. præcept. conjug. p. 239. l. 24.
(4) Tzetz. Schol. Lycoph. v. 680.
(5) Ovid. Fast. L. 2. v. 559.

deux fameuſes colonnes qui décoroient le tombeau de Régilla, femme d'Hérode-Atticus, ſur la voie Appienne, a été découvert dans le même endroit. Ce qui ſert d'appui à ma conjecture, c'eſt l'Epitaphe de Régilla, qu'on voit dans la Villa Borgheſe; il y eſt dit qu'Hérode-Atticus prétendoit deſcendre de Céryx, fils de Mercure & d'Herſë (1). Tout cela me fait croire que ce grouppe avoit été placé dans le tombeau en queſtion. Je remarquerai à cette occaſion que la ſeule ſtatue de Mercure qui tienne dans la main gauche ſa bourſe ordinaire, ſe voit dans la cave du palais de la Villa Borgheſe.

f. De la jeuneſſe de Mars.

Mars ſe trouve communément repréſenté comme un jeune Héros ſans barbe, ce qui eſt confirmé par un Auteur ancien (2). Mais quand M. Watelet nous dit:

> Tandis que du Dieu Mars la moindre fibre exprime
> Et la force, & l'audace, & le feu qui l'anime.

il nous dépeint un Dieu de la guerre tel qu'il ne s'en trouve pas dans toute l'Antiquité (3). Les deux plus belles figures de Mars ſont une ſtatue aſſiſe, avec l'Amour à ſes pieds, dans la Villa Ludoviſi, & une petite figure de ce Dieu ſur une des baſes des deux beaux candelabres de marbre qu'on voyoit dans le palais Barberini. Ces deux figures nous offrent Mars dans l'âge de l'adoleſcence & dans l'état de repos: c'eſt ainſi qu'il eſt figuré ſur les médailles & ſur les pierres gravées.

g. De la jeuneſſe d'Hercule.

Hercule ſe trouve pareillement repréſenté dans la plus belle jeuneſſe, & avec des traits qui ſont preſque douter de ſon ſexe: ſa beauté reſſemble à celle que la com-

(1) Salmas. not. in Inſcr. Herod. Attic. p. 109.

(2) Juſtin. Mart. Orat. ad. Græc. §. 3. A.

(3) M. Watelet, Art de Peind. chant 1.

complaisante Glycere exigeoit d'un jeune homme digne de ses faveurs (1). C'est ainsi qu'il est gravé sur une cornaline du cabinet de Stosch (2). Mais la plupart du tems son front s'éleve & prend une consistance charnue, les os de ses yeux se gonflent & s'arondissent, caracteres qui dénotent la force & les travaux du héros futur au milieu des chagrins qui, comme dit le Poete, enflent le cœur (3).

b. Jeunesse de Bacchus, combinée avec celle des Eunuques.

La seconde espece de jeunesse idéale empruntée de la nature des Eunuques, se trouve rendue dans Bacchus par des traits mixtes, mâles & femelles. C'est sous cette forme que paroît ce Dieu dans ses différens âges jusqu'à un développement parfait de sa croissance. Dans les plus belles figures de Bacchus, vous voyez toujours ce Dieu avec des membres délicats & arrondis, avec des hanches charnues & saillantes comme celles des femmes; parce que Bacchus, selon la fable, a été en effet élevé en fille (4). Pline (5) fait mention de la statue d'un Satyre qui tenoit une figure de Bacchus, vêtue en Vénus; de-là Séneque nous le décrit comme une Vierge travestie (6). Les formes de ses membres sont si délicates & si coulantes, qu'on les diroit produites par un souffle léger; ses genoux sont comme ceux des jeunes garçons & des Eunuques, presque sans indication ni d'os ni de muscles. L'image de cette Divinité est celle d'un beau jeune homme qui entre dans le printems de la vie & de l'adolescence, qui sent germer le mouvement de la volupté, comme la tendre pointe d'une plante, & qui, enseveli dans une rêverie enchanteresse entre le sommeil & la veille, cherche à en rassembler les images éparses & à les réaliser. Les traits de ce Dieu sont

(1) Athen. Deipn. L. 13. p. 605. D.
(2) Descr. &c. p. 268.
(3) Il. E. v. 550. 642.
(4) Apollod. bibl. L. 3. p. 85. B.
(5) Plin. L. 36. c. 4. §. 8. p. 279.
(6) Oedip. v. 419. 423.

sont pleins de douceur, mais l'allégresse de son ame ne se répand pas entierement sur sa physionomie. Quant à cette douce allégresse les anciens Artistes se sont attachés à la rendre dans toutes les figures de Bacchus, dans celle même où il est représenté en héros ou en guerrier, à son expédition aux Indes, fait qui est attesté par une figure armée de ce Dieu sur un autel de la Villa Albani & sur un bas-relief mutilé que je posséde. C'est-là ce qui fait sans doute que cette Divinité ne se trouve jamais représentée dans la compagnie de Mars, & c'est-là ce qui fait dire à Euripide que Mars est ennemi des Muses & des Fêtes joyeuses de Bacchus, BROMION PARAMOUSOS EORTAIS (1). D'ailleurs Bacchus n'est pas du nombre des douze Dieux supérieurs. Nous remarquerons à cette occasion qu'Apollonius donne toujours une armure à Apollon, même lorsqu'il est figuré Dieu du soleil (2). Dans quelques statues d'Apollon ce Dieu a beaucoup de ressemblance avec Bacchus. Tel est l'Apollon du Capitole qui semble s'appuyer nonchalamment contre un arbre, ayant un cigne à ses pieds. Telles sont encore trois autres figures d'une grande beauté de la Villa Médicis: aussi les confondoient-on quelquefois, & l'une de ces Divinités étoit souvent vénérée dans l'autre (3). Je ne puis presque retenir mes larmes à la vue d'un Bacchus ci-devant mutilé & maintenant restauré, de la hauteur de neuf palmes. Cette figure conservée à la Villa Albani, est drapée depuis le milieu du corps jusqu'aux pieds, ou pour mieux dire sa draperie ou son manteau, descend jusqu'aux parties naturelles; & cette draperie large & riche en plis, est ramassée de maniere que la portion qui traîneroit à terre, est jettée autour de la bran-

(1) Phœnis. v. 792.
(2) Apollon. Argon. L. 4. v. 94.
(3) Macrob. Saturn. L. 1. c. 18. 19. & 21.

branche d'un arbre contre lequel la figure eſt appuyée. Pour l'arbre il eſt entortillé de lierre & d'un ſerpent. Aucune figure ne donne une plus haute idée de ce qu'Anacréon nomme un ventre de Bacchus.

i. D'un Bacchus barbu.

Cependant Bacchus ne fut pas ſeulement révéré ſous la forme de la jeuneſſe, il le fut auſſi ſous celle de l'âge fait. Mais comme cet âge n'eſt indiqué que par une longue barbe, il réſulte que ſa phyſionomie compoſée des traits les plus délicats & des regards les plus doux, nous donne l'image de la gaité qui anime la jeuneſſe. Bacchus s'étant laiſſé croître la barbe pendant ſon expédition aux Indes, devroit-être repréſenté ſous cette forme, quand c'eſt pour caractériſer le conquérant. Une pareille figure avoit fourni l'occaſion aux anciens Artiſtes, de concevoir l'idéal de la virilité combiné avec celui de la jeuneſſe, & de montrer leur dextérité dans l'exécution des poils & des cheveux.

A l'égard des têtes & des buſtes de Bacchus Vainqueur des Indes, les plus connus ſont couronnés de lierre, ſurtout ceux ſur les médailles d'argent de l'île de Naxos, dont le revers repréſente Silene avec une coupe à la main. Dans le palais Farneſe on voit de ce Dieu une tête de marbre, connue très-fauſſement ſous le nom de tête de Mithridate. Mais la plus belle de ces têtes ſe trouve chez M. Cavaceppi, Sculpteur à Rome: c'eſt un Hermès dont le cheveux & la barbe ſont travaillés avec un art infini.

Les figures entieres de Bacchus Vainqueur des Indes, lorsqu'elles ſont debout, ſont toujours drapées juſqu'aux pieds & ſe trouvent ſur toutes ſortes d'ouvrages; on en voit entr'autres ſur deux beaux vaſes de marbre, travaillés de relief, dont le plus petit eſt au palais Farneſe-

nese, & le plus beau au cabinet d'Herculanum. Mais encore plus souvent on trouve ces sortes de figures répétées sur des pierres gravées & sur des vases de terre cuite. Parmi ces derniers je citerai un morceau conservé dans la collection de Porcinari à Naples, & rapporté dans le premier volume de l'Ouvrage d'Hamilton; on y voit assis en triomphateur un Bacchus barbu couronné de laurier & vêtu d'une robe élégamment brodée.

III. De la configuration des Dieux de l'âge viril.

Telles sont dans les figures des Divinités mâles les gradations, les âges & les formes de leur jeunesse. On voit cette jeunesse empreinte dans un dégré convenable sur le visage des Divinités de l'âge fait, lequel consiste dans un composé de la force virile & de l'enjouement de la belle jeunesse. Cette jeunesse se manifeste par la suppression des nerfs & des muscles, qui sont peu apparens dans le printems de l'âge. Mais ceci renferme en même tems l'expression de ce contentement divin qui n'a pas besoin des parties matérielles, destinées à la nourriture de notre corps. Cette assertion explique le sentiment d'Epicure sur la figure des Dieux: ce philosophe leur donne un corps, mais une espece de corps, du sang, mais une espece de sang, façon de parler que Ciceron trouve obscure & inintelligible (1).

A. Différence d'un Hercule-homme & d'un Hercule-Dieu.

L'existence & la suppression des nerfs & des muscles distinguent Hercule, obligé de déployer la force de son bras contre des monstres & des brigands, & éloigné encore du terme de ses travaux, d'Hercule purifié par le feu des parties grossieres du corps & parvenu à la jouissance de la félicité des immortels: l'homme est imprimé à l'Hercule Farnese, & le Dieu à l'Hercule du Belvedere, ou au fameux Torse. Ces traits caractéristiques nous auto-

(1) De Nat. Deor. L. I. c. 18. & 25.

autorisent à juger si des statues, rendues méconnoissables par la perte de la tête & des attributs, figurent un Dieu ou un homme. Plein de ces sublimes conceptions l'Artiste élevoit la nature du matériel à l'immatériel, & sa main créatrice produisoit des êtres, exempts des besoins de l'humanité, des figures qui représentoient l'homme dans une plus haute dignité & qui sembloient être les types & les enveloppes des esprits pensans & des intelligences célestes.

a. De Jupiter.

Dans les conformations des Dieux de l'âge viril on voit encore plus évidemment que dans celle de la jeunesse, qu'elles ont en général beaucoup de ressemblance; en sorte que les têtes de ces Divinités, depuis Jupiter jusqu'à Vulcain, ne sont pas moins reconnoissables que les portraits des fameux personnages de l'Antiquité. De même qu'on reconnoit Antinoüs à la partie inférieure de son visage & Marc-Aurele à ses yeux & à ses cheveux sur un Cammée mutilé du cabinet de Strozzi à Rome, de même on reconnoîtroit Jupiter par les cheveux de son front, ou par le jet de sa barbe, si l'on trouvoit des têtes dont il n'existeroit que ces parties.

Jupiter étoit représenté avec un regard toujours serein (1). Ceux-là se trompent assurément, qui ont prétendu trouver sur une tête de basalte noir de la Villa Mattei, tête fort ressemblante à celles du pere des Dieux, mais caractérisée par une mine sévere, un Jupiter surnommé le *terrible*. Ils n'ont pas fait attention que cette tête, ainsi que toutes les prétendues têtes de Jupiter qui n'annoncent pas un regard de bonté & de clémence, portent ou ont porté le *modium*. Ils ne se sont pas non plus rappellés, que Pluton, au rapport de Séneque, ressemble

(1) Martian. Capel. L. 1. p. 18.

femble à Jupiter, mais à Jupiter *fulminant* (1), & qu'il porte le modium, ainfi que Sérapis, ce qu'on peut voir dans une ftatue affife qui décoroit le temple de ce Dieu à Pozzuoli & qui fe trouve aujourd'hui à Portici, de même que fur un bas-relief confervé au palais Epifcopal d'Oftie. Dérouté par la fauffe dénomination de Jupiter le terrible, on a négligé d'obferver que Pluton & Sérapis, tous deux caractérifés par le modium fur la tête, font la même Divinité. Par conféquent ces fortes de têtes ne figurent pas un Jupiter, mais un Pluton; & comme jusqu'ici on ne connoiffoit de cette Divinité ni ftatues ni têtes de grandeur naturelle, je me flatte d'avoir multiplié les fimulacres des Dieux par cette obfervation.

La férénité du regard n'eft pas le feul trait caractériftique de Jupiter: il eft encore reconnoiffable à fon front, à fa barbe & à fa chevelure. Ses cheveux s'élevent par deffus le front &, formant différens étages, ils retombent en boucles ferrées fur les côtés, comme nous le voyons par une tête gravée en cuivre, d'après une agathe travaillée de relief. Ce jet des cheveux eft regardé comme un caractere fi effentiel de Jupiter, qu'il indique en effet dans fes fils une reffemblance frappante avec leur pere. C'eft-ce que nous montrent clairement les têtes de Caftor & de Pollux dans les deux ftatues coloffales du Capitole, celle furtout qui eft antique, car l'une de ces têtes eft moderne.

b. D'Efculape.

Il en eft à peu près de même d'Efculape: fes cheveux s'élevent au deffus du front d'une maniere affez approchante de celle de Jupiter. De forte que pour cette partie il n'y a pas une grande différence entre le pere des

(1) Senec. Herc. Fur. v. 721.

des Dieux & ses petits-fils, ce qui nous est prouvé par la plus belle tête d'Esculape d'une des statues plus grande que nature de la Villa Albani, & par une infinité d'autres figures de cette Divinité, entre autres par celle qui est en terre cuite au cabinet d'Herculanum. Cette grande ressemblance du petit-fils avec le grand-pere pourroit bien avoir pour principe la remarque faite déja par les Anciens, que le fils ressemble souvent moins au pere qu'au grand-pere: ce saut que fait la nature dans la conformation de ses créatures, est prouvé aussi par l'expérience à l'égard des animaux, particulierement à l'égard des chevaux. En conséquence de cette remarque on seroit fondé à croire, lorsqu'il est dit dans une épigramme Grecque, au sujet d'une statue de Sarpédon, fils de Jupiter, que le sang du pere des Dieux se manifestoit sur la physionomie de ce Héros, que ce n'étoient pas les yeux qui portoient ce caractere, que c'étoient les cheveux relevés au dessus du front qui indiquoient cette origine (1).

c. De Sérapis, ou de Pluton.

Les Têtes de Sérapis ou de Pluton nous offrent des cheveux arrangés tout différemment qu'ils le sont à celles de Jupiter. Pour rendre la physionomie & le regard de ce Dieu plus sombre & plus sévere il est figuré la chevelure rabatue sur le front, ainsi que nous le représentent une belle tête de Sérapis de basalte vert de la Villa Albani, une tête colossale de marbre de la Villa Pamphili & une tête de basalte noir du palais Giustiniani. Indépendamment de ce caractére on voit à une tête de Sérapis gravée de grand-relief sur une Agathe du cabinet Farnese Royal à Naple, & à une tête de marbre de ce Dieu au cabinet du Capitole, la barbe du menton partagée en deux, ce qui mérite d'être remarqué comme une singularité.

La

(1) Ἐν μόρφῃ σπέρμα Διὸς σημαίνων. Anthol. L. 5. p. 530.

La même obſervation a lieu pour les Centaures, par rapport à leurs cheveux relevés au deſſus du front, à peu près comme ſont ceux de Jupiter, afin d'indiquer apparemment leur affinité avec ce Dieu. On ſait qu'ils ſont nés ſelon la fable du commerce d'Ixion avec une nuée que Jupiter avoit ſubſtituée à Junon. Je ſais bien que le Centaure Chiron, du cabinet d'Herculanum, en qui ce caractere auroit pu être rendu, étant peint en grand, n'a pas les cheveux jettés de la maniere que je viens de l'indiquer; mais comme j'ai fait mes obſervations ſur le Centaure de la Villa Borgheſe, & ſur le plus ancien de ceux du cabinet du Capitole, je me ſuis imaginé que leur coiffure avoit pour fondement cette affinité éloignée avec le pere des Dieux. d. Des Centaures.

Jupiter ſe diſtingue des Divinités qui ont de la reſſemblance avec lui par ſa coiffure, ou par des cheveux qui lui deſcendent le long des tempes & qui lui couvrent entierement les oreilles. D'ailleurs il a les cheveux plus longs que les autres Dieux; ſans former de boucles, ils ſont jettés d'un maniere ondoyante & reſſemblent, comme je l'ai remarqué plus haut, à la criniere du lion. Il paroît que c'eſt cette agitation de la criniere du Roi des animaux, ainſi que le mouvement de ſes ſourcils lorsqu'il eſt en colere (1), que le Poëte a eu devant les yeux dans ſon fameux tableau de Jupiter qui ébranle l'Olympe par l'agitation de ſa chevelure & par le mouvement de ſes ſourcils.

La configuration de Neptune, dans la ſeule ſtatue de ce Dieu qui ſoit à Rome & qui ſe trouve à la Villa Médicis, eſt un peu différente de celle de Jupiter. Il a la barbe plus crépue, & il y a une différence conſidé- e. De Neptune.

(1) Buffon. Hiſtoire naturelle du Lion.

ſidérable dans le jet des cheveux qui s'élevent au deſſus de ſon front.

A ce propos je me rappelle un paſſage mal entendu de Philoſtrate, où ce Rhéteur, en faiſant la deſcription d'un tableau de Neptune & d'Amymone, s'exprime ainſi: KYMA GAR ÎDÎ KYRTOUTAI ES TON GAMON, GLAUKÔN ESTI, KAI TOU CHAROPOU, PORPHYROUN DE AUTON O POSEIDÔN GRAPHEI (1). Olearius, dans ſes remarques ſur Philoſtrate, a interprêté le dernier membre de la phraſe par un cercle d'or ou par une auréole autour de la tête de Neptune; il reprend à cette occaſion le Scholiaſte d'Homere qui rend le mot de PORPHYREOS, par *obſcurus*. Cette Interprête ſe trompe dans l'une & l'autre aſſertion. Philoſtrate dit: La mer commence à former des ondulation, KYRTOUTAI, & Neptune la colore d'une teinte de pourpre. Cette deſcription eſt fondée ſur une remarque qu'on a faite, ſavoir que la premiere agitation de la mer méditerranée après un calme profond offre dans le lointain un éclat rougeâtre, de ſorte que les vagues paroiſſent alors de pourpre.

f. Des autres Dieux marins.

Quant à la conformation des Dieux marins d'un ordre inférieur, je remarquerai qu'elle eſt entierement différente de celle de Neptune. A l'exception d'un buſte du cabinet du Capitole, elle ne me paroît nulle part rendue avec plus de clarté qu'à deux têtes coloſſales de Tritons, qui ſe trouvent dans la Villa Albani; j'en ai fait graver une dans mes Monumens de l'Antiquité. Ces têtes ſont caractériſées par des eſpeces de nageoires qui forment les ſourcils, & qui reſſemblent aux ſourcils de Glaucus, dont Philoſtrate nous fait la deſcrip-

(1) Philoſtrat. L. 1. Icon. 7. p. 775.

defcription (1). De pareilles nageoires paffent de nouveau par deffus les joues & le nez, & entourent auffi le menton. C'eft ainfi que fe trouvent figurés les Tritons fur diverfes urnes funéraires, dont l'une eft confervée dans le cabinet du Capitole.

B. Idée de la beauté dans les figures des Héros.

Comme les Anciens s'étoient élevés par gradation de la beauté humaine jusqu'à la beauté Divine, ce dernier dégré fut réfervé à la beauté par excellence. Dans la repréfentation de leurs Héros, c'eft à dire des hommes à qui l'Antiquité donnoit la plus haute dignité de notre nature, ils allerent jusqu'aux limites de la Divinité, mais fans paffer outre & fans confondre la différence délicate de ces deux natures. Battus, fur les médailles de Cyrene, n'a befoin que d'un regard de volupté pour figurer un Bacchus: un trait de grandeur divine en feroit un Apollon. Minos, fur les médailles de Gnoffus, fans un regard de fierté qui décele un perfonnage royal, reffembleroit à un Jupiter plein de bonté & de clémence. Les Artiftes imprimoient à leurs Héros des formes héroïques, en relevant de certaines parties par des faillies au deffus du naturel. Ils animoient les mufcles & leur donnoient une activité extraordinaire: dans les actions véhémentes ils mettoient en jeu tous les refforts de la nature. L'objet qu'ils fe propofoient par ces procédés étoit d'y introduire toute la variété poffible: qualité dans laquelle Miron a furpaffé tous fes devanciers. C'eft ce qui fe voit encore dans le prétendu Gladiateur d'Agafias d'Ephefe, ftatue confervée à la Villa Borghefe: la phyfionomie de cette figure eft faite d'après une certaine perfonne dont on a tâché d'attrapper la reffemblance, &

 les

(1) Ὄφρυς λασίαι συναπτέσαι πρὸς ἀλλήλας. Philoftr. L. 2. Icon. 15. p. 833.

les muſcles grenus des côtés y ont plus de ſaillie, de mouvement & d'élaſticité que dans la nature. On en a un exemple encore plus frappant dans les mêmes muſcles du Laocoon qui eſt une nature exaltée par l'idéal, lorsque nous comparons cette ſtatue par rapport à la même partie du corps, aux figures deïfiées ou divines, tels que l'Hercule & l'Apollon du Belvedere. Dans le Laocoon le mouvement de ces muſcles eſt porté au de-là du vrai, jusqu'au poſſible: amoncelés comme des vagues, ils correſpondent l'un à l'autre pour exprimer la plus grande contention de forces au milieu de la douleur & de la réſiſtance. Dans le Torſe, ou dans l'Hercule deïfié ces mêmes muſcles ſont d'une forme idéale de la plus haute beauté: élevés d'une maniere coulante, ils offrent un cadencement varié comme l'ondulation de la mer dans ſon calme. Dans l'Apollon, figure d'une beauté divine, les muſcles ſont de la plus grande délicateſſe: ſoufflés en ondes presqu'imperceptibles, ils ſont plus ſenſibles au tact qu'à la vue.

Conſidérée ſous ces différens points de vue, la beauté étoit toujours le principal objet des Artiſtes. La Poëſie & les Poëtes les autoriſoient, dans la configuration des jeunes Héros, à laiſſer le ſpectateur indécis de quel ſexe étoient leurs figures principales: ſtratagême qu'ils pouvoient pratiquer dans la repréſentation d'un Achille, dont les charmes du corps furent tels, qu'il reſta inconnu ſous l'habit du ſexe parmi les filles du Roi Lycomede. C'eſt ainſi que paroît ce Héros ſur un bas-relief de la Villa de Belvedere à Fraſcati, ſujet que j'ai placé à la tête de la préface de mes Monumens de l'Antiquité. Ce même ſujet eſt encore repréſenté ſur un autre bas-relief de la Villa Pamfili. Un Artiſte pouroit donner auſſi cette beauté problématique à Théſée, s'il avoit deſſein de repréſenter

ter ce Héros déguisé en fille lorsqu'il se rendit de Trézene à Athene. Pausanias nous apprend qu'il parut vêtu d'une longue robe qui lui descendoit jusqu'aux pieds, & qu'il fut pris pour une belle fille par les ouvriers qui travailloient au temple d'Apollon & qui s'étonnoient de voir marcher seule dans la ville une jeune personne d'une beauté si accomplie ([1]).

C. Idée de la beauté telle qu'elle devroit être dans les figures des Héros.

Il faut l'avouer, cette idée de la beauté & cette considération de l'âge, ont été également négligées par le Peintre ancien qui a traité un des premiers exploits de ce Héros dans un tableau conservé à Herculanum. L'Artiste y a représenté Thésée d'une taille gigantesque, vainqueur du Minotaure en Créte, pendant que les jeunes garçons & les jeunes filles d'Athene lui baisent les mains & lui témoignent leur reconnoissance. Le Poussin s'est encore plus écarté de la vérité & de la beauté du jeune âge dans un tableau, appartenant à M. Vanvitelli, Architecte du Roi de Naples. Le Peintre moderne y a représenté Thésée au moment qu'il leve la pierre sous laquelle son pere avoit caché son épée avec un de ses souliers & qu'il trouve l'une & l'autre en présence de sa mere Ethra. Ce héros n'avoit que seize ans, quand il donna cette premiere preuve de sa force & il paroît ici avec de la barbe, dans l'âge d'un homme fait, le corps privé de tous les arrondissemens de la jeunesse. Je ne dirai rien des édifices, ni d'un arc de triomphe, qui ne s'accordent nullement avec le siecle de Thésée.

Le jugement que M. Watelet porte des Héros & des demi Dieux des Anciens, ne paroît pas non plus être le résultat de la considération des statues antiques. Cet Ecrivain semble vouloir établir, comme formant les caracteres

(1) Pausan. L. I. p. 44.

teres de leur conformation, „qu'ils ont les articulations „des membres bien nouées, serrées, peu couvertes de „chair, la tête petite, le col nerveux, les épaules larges „& hautes, la poitrine élevée, les hanches & le ventre „petits, les cuisses musclées, les principaux muscles rele„vés & détachés, les jambes seches par en bas, les pieds „minces & la plante des pieds creuse (1).“

a. Idée de la beauté des figures du Sauveur.

Les sublimes conceptions des Artistes anciens sur la beauté des Héros, auroient dû faire naître l'idée aux Artistes modernes, lorsqu'ils ont eu à traiter la figure du Sauveur; de la rendre ressemblante aux prophéties, qui l'annoncent comme le plus beau parmi les enfans des hommes. Mais dans la plupart de ces figures, à commencer par celles de Michel-Ange, l'idée en paroît empruntée des productions barbares du moyen âge: on ne peut rien voir de plus ignoble en physionomie que les airs de tête du Christ. Que Raphaël a eu des conceptions bien plus nobles! C'est ce que nous voyons entre autres dans un petit dessin, qui se trouve au cabinet Royal Farnese de Naples & qui représente Jésus-Christ porté en terre. Ici la tête du Sauveur offre la beauté d'un jeune Héros sans barbe. Annibal Carrache est le seul, à ce que je sache, qui ait suivi Raphaël. C'est ce qu'on voit à trois tableaux qui représentent le même sujet; le premier est a Naples au cabinet dont nous venons de parler, le second est à Rome à *St. Francesco a Ripa*, & le troisieme aussi à Rome à la chapelle du palais Pamfili. Cependant si une pareille configuration du Sauveur étoit une innovation choquante pour certaines personnes, à cause de l'usage reçu de le représenter avec de la barbe, je conseillerois à l'Artiste de contempler & de prendre pour modele

(1) L'Art de peindre. Refl. sur les proportions.

modele le Chriſt de Leonard de Vinci. Pour moi je n'ai rien vu de plus beau dans ce genre qu'une tête du Sauveur de la main de ce même Maître, tête admirable qui ſe trouve dans le cabinet du Prince de Lichtenſtein à Vienne: cette tête, malgré la barbe, porte l'empreinte de la plus haute beauté virile, & on peut la recommander comme le plus parfait modele.

Pour concluſion de cet article, je dirai qu'après avoir deſcendu les dégrés qui conduiſent des Dieux aux Héros, l'on peut rencontrer les mêmes dégrés qui menent des Héros jusqu'aux Dieux. Le procédé de faire d'un Héros un Dieu s'opere plus par ſuppreſſion que par adition, c'eſt à dire, il ſe fait en retranchant graduellement les angles trop équarris & trop prononcés par la nature, jusqu'à ce que la forme ſoit portée à une telle fineſſe d'exécution qu'il paroiſſe que l'eſprit ſeul y a opéré.

IV. De la configuration des Déeſſes.

Cependant ces différentes gradations dans les formes & dans les ſtatures ne ſe trouvent pas aux figures des beautés feminines: elles ne different pour la taille que relativement à leur âge. Nous voyons dans les Déeſſes & dans les Héroïnes de l'Antiquité, que les Artiſtes ſe ſont conformés dans les unes & dans les autres à les repréſenter avec des membres également pleins & arrondis: s'ils avoient prononcé plus fortement quelques parties dans les Héroïnes, ils ſeroient ſortis du caractere qui diſtingue le ſexe. Comme le Savant trouve moins d'obſervations à faire ſur la beauté des femmes, de même auſſi l'Artiſte trouve l'étude de cette beauté moins compliquée & plus aiſée. La nature même paroît opérer avec plus de facilité dans la conformation de la femme que dans celle de l'homme, s'il eſt vrai qu'il nait moins d'enfans mâles que femelles. C'eſt ce qui a fait dire à Ariſtote que la

nature, dans ses opérations, a toujours pour but la perfection en formant l'homme; & il ajoute que lorsque ce but, qui est la conformation du sexe masculin, ne peut pas être atteint par la résistance de la matiere, elle forme le sexe féminin. Comme cette raison pouroit bien ne pas paroître concluante à bien du monde, j'en rapporterai une autre qui fera mieux sentir que la contemplation & l'imitation de la beauté naturelle des statues de femmes, exigent bien moins de peine: c'est que la plupart des Déesses & toutes les Héroïnes sont drapées, comme je le ferai voir encore ci-après dans le chapitre des Draperies. Au contraire l'inspection de la plupart des statues d'hommes nous montre que les Artistes étoient dans l'usage de les représenter nuds.

A. De la beauté des Déesses supérieures.

Il faut remarquer pourtant, que quand je parle de la ressemblance du nud dans les figures de femmes, j'entens alors la taille & que je n'exclus pas par-là le caractere de tête, imprimé particulierement à chaque Déesse ainsi qu'à chaque Héroïne, caractere qui fait connoître non seulement les Déesses supérieures, mais aussi les Déités inférieures, quand même elles seroient privées des attributs qu'on leur donne ordinairement. Les anciens Artistes ont cherché à combiner la beauté dans son plus haut dégré, avec ce caractere propre à la physionomie de chaque Divinité: non contens d'avoir donné des airs de tête analogues à ces personnes divines, ils imprimoient ces traits caractéristiques jusqu'à leurs masques de femmes.

a. De Vénus.

Parmi les Divinités, Vénus comme la Déesse de la beauté, occupe à juste titre le premier rang. Elle seule, avec les Graces & les Déités des saisons ou les Heures, a le privilege de paroître sans vêtement. Elle se

ſe trouve auſſi repréſentée plus ſouvent que les autres Déeſſes, & cela dans différens âges. Je ferai ici une courte deſcription de la ſtatue de cette Déeſſe, conſervée à Florence.

La Vénus de Médicis eſt ſemblable à une roſe qui paroît à la ſuite d'une belle Aurore, & qui s'épanouit au lever du ſoleil. Elle entre dans cet âge, où les vaiſſeaux commencent à s'étendre, où le ſein prend de la conſiſtance. Quand je la contemple dans ſon attitude je me repréſente cette Laïs qu'Apelle inſtruiſoit dans les myſteres de l'amour: je me figure la voir comme elle parut, lorsqu'elle ſe vit obligée la premiere fois d'ôter ſes vêtemens & de ſe préſenter nue aux yeux de l'Artiſte extaſié. — 22. Deſcription de la Vénus de Médicis.

Telle eſt auſſi l'attitude de la Vénus du Capitole, d'une meilleure conſervation que les autres figures de cette Déeſſe, puisqu'il ne lui manque que quelques doigts (1). Telle eſt encore la diſpoſition d'une autre Vénus, placée à Troas & copiée par un certain Menophantus, comme nous le voyons par l'inſcription ſuivante:

ΑΠΟ ΤΗϹ
ЄΝ ΤΡΩΑΔΙ
ΑΦΡΟΔΙΤΗϹ
ΜΗΝΟΦΑΝΤΟϹ
ЄΠΟΙЄΙ

Mais ces deux figures ſont repréſentées dans un âge plus mûr, & dans une ſtature plus grande que la Vé-

 nus

(1) Muſ. Capit. T. 3. tav 19.

nus de Médicis. La Thétis à moitié drapée de la Villa Albani, nous offre une taille virginale, à peu près comme celle de la Vénus en question: elle paroît ici à cet âge où elle épousa Pelée. Dans le tome suivant l'on trouvera la description de cette figure.

bb. De la Vénus céleste.

La Vénus céleste, c'est à dire celle qui naquit de Jupiter & d'Harmonie, & qui est différente de l'autre Vénus, fille de Dioné, étoit caractérisée par un diadême élevé sur la tête dans le goût de celui que porte Junon. La Vénus victorieuse, *Victrix*, porte un diadême semblable; la plus belle statue de cette Déesse, qui est sans bras & qui pose le pied gauche sur un casque, a été découverte dans les fouilles du théâtre de l'ancienne Capoue. Cette figure décore aujourd'hui le palais Royal de Caserte. Sur quelques bas-reliefs qui représentent l'enlevement de Proserpine, on voit une Vénus drapée qui est coiffée d'un pareil diadême; c'est ce qu'on remarque le plus particulierement sur deux sarcophages du palas Barberini, où cette Déesse, accompagnée de Pallas, de Diane & de Proserpine, s'amuse à cueiller des fleurs dans les prairies d'Enna en Sicile. Les autres Déesses ne portent point cette parure de tête, si j'en excepte Thétis, sur la tête de laquelle on voit s'élever ce diadême dans le tableau d'un beau vase de terre cuite de la bibliothéque du Vatican, que j'ai publié dans mes Monumens de l'Antiquité (1).

cc. Du regard de Vénus.

Mais l'une & l'autre Vénus ont des yeux pleins de douceur, avec un regard languissant & amoureux que les Grecs nomment UGRON, comme je le ferai voir ci-

après

(1) Monument. Ant. ined. No. 131.

après dans mes remarques sur la beauté des yeux. Ce regard toutefois est bien éloigné des traits lascifs, par lesquels certains Sculpteurs modernes ont prétendu caractériser leurs Vénus: car dans l'Antiquité l'Amour a été regardé par les Artistes, ainsi que par les Philosophes sensés, comme le collegue de la sagesse, TA SOPHIA PAREDROUS ERÔTAS (1).

Si j'ai dit plus haut que parmi les Déesses Vénus seule, avec les Graces & les Heures, avoit le privilege de paroître nue, je n'ai pas prétendu dire que cette Déesse fut constamment représentée sans vêtement: la Vénus de Gnide de la main de Praxitele nous apprend le contraire (2). On connoit encore de cette Déesse une belle statue drapée, qui se voyoit jadis au palais Spada & qui a passé depuis en Angleterre. C'est ainsi qu'elle est encore représentée travaillée de relief sur deux beaux candelabres (3) qui se trouvoient autrefois dans le palais Barberini & qui appartiennent aujourd'hui au Sculpteur Cavaceppi. dd. De Vénus drapée.

Junon, indépendamment de son diadême élevé en crête, est reconnoissable à ses grands yeux & à sa bouche impérieuse, traits qui caractérisent si bien cette Déesse, qu'on l'a reconnue à un simple profil qui étoit resté d'une tête de femme, débris d'un bas-relief du cabinet de Strozzi. La plus belle tête de cette Déesse, de grandeur colossale, se trouve à la Villa Ludovisi; on y voit en même tems une tête plus petite de Junon, qui mérite d'occuper le second rang. Mais la b. De Junon.

(1) Eurip. Med. v. 843. (2) Plin. L. 36. c. 5. §. 5.
(3) Monum. Ant. ined. No. 30.

la plus belle ſtatue que nous ayons de cette Divinité eſt celle du palais Barberini.

c. De Pallas. Pallas & Diane, toutes deux armées de traits redoutables & leur blonde chevelure nouée par deſſus la tête, ſont toujours d'un maintien grave. Et Pallas, ſelon l'idée que nous en donne Stace ([1]), eſt ſurtout l'image de la pudeur virginale. Exempte de toutes les foibleſſes de ſon ſexe, elle a vaincu l'Amour. Les yeux de Pallas ſemblent expliquer la dénomination que les Grecs ainſi que les Romains donnent à la prunelle de l'œil: ceux-ci l'appelloit *Pupillas*, jeune fille, & ceux-là KERAI, qui a la même ſignification ([2]). Cette Déeſſe a les yeux moins ceintrés & moins ouverts que Junon: elle ne porte point la tête haute, & ſes yeux ſont baiſſés, comme une perſonne enſevélie dans une douce méditation. Le contraire de cette attitude paroît dans les têtes de Roma qui, en qualité de Dominatrice de tant d'empires, annonce dans ſon maintien une confiance royale, tandis qu'elle eſt coiffée d'un caſque, ainſi que Pallas. Je remarquerai ici, que la configuration de Pallas ſur les médailles Grecques en argent de la ville de Velia en Lucanie, où elle porte des aîles aux deux côtés de ſon caſque, nous offre exactement le contraire de ce que j'ai dit des ſtatues & des buſtes de cette Déeſſe: car ſur ces monumens elle a de grands yeux, & elle porte ſes regards en avant ou en haut. Ses cheveux, attachés ordinairement fort bas derriere la tête, deſcendent par étage en longues bou-

(1) Pallas & aſperior Phœbi Soror, utraque telis,
Utraque torva genis, flavoque in vertice nodo.
Stat. Theb. L. 2. v. 237.

(2) V. Not. ad Longin. c. 4. p. 32.

boucles par dessous le ruban qui les noue. C'est de cette coiffure particuliere que Pallas paroît avoir reçu le surnom peu connu de PARAPEPLEGMENA. Pollux explique ce mot par ANAPEPLEGMENA; ce qui ne rend pas l'idée plus claire. Vraisemblablement cette épithete fait allusion à ces sortes de cheveux, dont la maniere de les nouer expliqueroit l'Ecrivain en question. Comme cette Déesse a coutume de porter ses cheveux plus longs que les autres Divinités, il se peut qu'on ait pris occasion de-là de jurer par ses cheveux. Il n'est pas ordinaire de voir Pallas, la main droite posée sur sa tête surmontée d'un casque, assise à côté de Jupiter sur le faîte du temple de ce Dieu. Elle est ainsi figurée sur un bas-relief du Capitole, représentant un sacrifice de Marc-Aurele. On la voit encore de même sur un médaillon d'Adrien dans la bibliothéque du Vatican (1).

Diane a plus que toutes les autres Déesses supérieures la forme & l'air d'une vierge. Douée de tous les attraits de son sexe, elle paroît ignorer qu'elle est belle. Mais ses regards ne sont point baissés comme ceux de Pallas. Ses yeux pleins d'allégresse sont dirigés sur l'objet de ses plaisirs, la chasse. Cette Déesse, étant le plus souvent représentée en pleine course, porte ses regards droit en avant &, sans les arrêter sur les objets contigus, les promene au loin devant elle. Ses cheveux sont relevés de tous côtés sur la tête, & forment par derriere sur le cou un nœud, à la maniere des vierges; mais son front n'est pas ceint du diadême; & sa tête ne porte aucun de ces ornemens qu'on lui

d. De Diane.

(1) Venut. num. Alb. Vetic. T. 1. Tab. 2.

lui a donné dans les tems modernes. Sa taille est plus légere & plus svelte que celles d'une Junon & d'une Pallas. Une Diane mutilée seroit aussi aisée à reconnoître parmi les autres Déesses, qu'il est facile, dans Homere, de la distinguer des belles Oréades ses compagnes. La plupart du tems Diane ne porte qu'un vêtement relevé, qui ne lui va que jusqu'aux genoux; mais elle est aussi représentée avec une longue draperie, & elle est la seule Déesse qu'on trouve quelquefois avec le sein droit découvert.

e. De Cérès. Quant à Cérès on ne la trouve représentée nulle part avec plus de beauté que sur une médaille de la ville de Métaponte, dans la Grande-Grece, médaille qui se trouve à Naples dans le cabinet du Duc de Caraffa Noïa, & qui porte au revers, comme à l'ordinaire, un épi dont la feuille est surmontée d'une souris. Ici on la voit, comme à d'autres simulacres de cette Déesse sur les médailles, ayant son voile ou sa draperie jeté sur le derriere de son vêtement; outre les épis & leurs feuilles, elle a la tête ceinte d'un diadême élevé, dans le goût de celui de Junon, & elle a les cheveux de devant, qui se relevent par dessus le front avec un agréable desordre: de sorte qu'il est probable qu'on a voulu indiquer par-là son affliction sur l'enlevement de Proserpine sa fille.

f. De Proserpine. Les Villes de la Grande-Grece & de la Sicile ont cherché à donner la plus haute beauté à leurs médailles, & à imprimer cette beauté surtout aux têtes de Cérès & à celles de sa fille. Aussi sera-t-il difficile de trouver de plus belles médailles pour le coin, que quelques médailles de Syracuse, qui portent à l'endroit la tête de Proserpine, & au revers un vainqueur monté

sur

sur un quadrige. Cette même piece rapportée, dans le Recueil de Médailles du cabinet de Pellerin (1), auroit méritée d'être mieux gravée. Proserpine y est couronnée de longues feuilles pointues, semblables à celles qui ceignent la tête de Cérès sa mere; de-là je crois que ce sont des feuilles de bled & non pas de jonc, contre l'opinion de quelques Antiquaires, qui ont prétendu trouver dans cette tête l'image de la Nymphe Aréthuse.

Parmi toutes les images des Déesses les plus rares sont celles d'Hébé. Deux ouvrages travaillés de relief nous offrent la partie supérieure de sa figure; sur l'un, qui représente la Réconciliation d'Hercule dans la Villa Albani, on voit le nom à côté de la figure; sur l'autre, qui est un grand bassin de marbre dans la même Villa, se trouve une figure parfaitement semblable à la précédente. Ce bassin paroitra dans le troisieme volume de mes Monumens de l'Antiquité. Mais ces simulacres ne nous fournissent aucune idée particuliere d'Hébé, parce qu'on la voit sans aucun attribut. La Villa Borghese conserve un troisieme bas-relief, où Hébé paroît prosternée, au moment qu'on lui ôte son emploi pour le donner à Ganymede (2), & quoiqu'elle soit représentée sans aucun attribût on la reconnoît facilement par le sujet traité sur le marbre. Mais ici Hébé se distingue des autres Déesses par la forme de son vêtement qui est relevé à la maniere des jeunes victimaires, nommés *Camilles*, & des jeunes garçons qui servoient à table. g. D'Hébé.

Parmi

(1) Recueil de Méd. du cab. de Peller. T. 3. p. 111.

(2) Monum. Ant. ined. N. 16.

B. De la beauté des Déesses inférieures.

Parmi les Déesses subalternes, je m'arrêterai particulierement aux Graces, aux Heures, aux Nymphes, aux Parques, aux Furies & aux Gorgones.

a. Des Graces.

Dans les tems les plus reculés, les Graces, ainsi que Vénus dont elles sont les Nymphes & les compagnes, étoient représentées entierement vêtues. Mais il ne s'est conservé à ce que je crois qu'un seul monument où elles paroissent ainsi figurées, c'est l'autel triangulaire de la Villa Borghese, ouvrage Etrusque dont nous avons souvent parlé. A l'égard des Graces nues, celles du palais Ruspoli, dont les figures ont la moitié des proportions naturelles, sont les plus grandes, les plus belles & les mieux conservées; & comme les têtes en sont originales, tandis que celles de la Villa Borghese sont modernes & laides, elles peuvent servir à fixer notre jugement. Ces têtes sont sans aucun ornement, & les cheveux sont attachés autour de la tête avec une bande étroite; mais à deux de ces figures ils sont ramassés en nœud sur le chignon du cou. La phisionomie de ces Déités n'exprime ni gaieté ni gravité: elle annonce cette douce satisfaction, propre à l'innocence de cet âge.

b. Des Heures.

Les Heures, filles de Thémis & de Jupiter, sont les compagnes des Graces, c'est à dire elles sont les Déesses des saisons & des beautés. Quelques Poëtes leur donnent le Soleil pour pere. Dans la plus haute antiquité de l'Art, les Heures n'étoient représentées que par deux figures; ensuite elles étoient au nombre de trois, parce que l'année fut divisée en trois saisons, le printems, l'automne & l'hiver. Leur nom fut Eunomie, Dicée & Irene. Les Poëtes, ainsi que les Artistes les représentent communément dansantes, & sur la plupart

plupart des monumens elles paroiſſent du même âge. Leur vêtement eſt ordinairement court, comme celui des Danſeuſes, & ne deſcend que jusqu'aux genoux; leur tête eſt couronnée de feuilles de palmier qui ſe redreſſent. C'eſt ainſi qu'on les trouve coiffées ſur une baſe triangulaire de la Villa Albani, morceau rapporté dans mes Monumens de l'Antiquité (1). Par la ſuite des tems, lorsqu'on fixa quatre ſaiſons, l'Art introduiſit à ſon tour quatre Heures, ainſi qu'on peut le voir ſur une urne funéraire de la même Villa. Ici les Heures ſont repréſentées dans différens âges & avec de longues draperies, mais ſans être couronnées de feuilles de palmier; l'Heure du printems y eſt caractériſée par les traits naïfs d'une jeune fille qui offre cette taille de jeuneſſe qu'une épigramme de l'Anthologie appelle la taille de l'Heure du printems (2). Les trois ſœurs de cette Heure augmentent en âge par gradation. Si le fameux bas-relief de la Villa Borgheſe, nous offre un plus grand nombre de figures danſantes, c'eſt qu'on y voit les Heures accompagnées des Graces.

A l'égard des Nymphes on peut dire que chaque Divinité ſupérieure de l'un & l'autre ſexe, avoit ſes Nymphes, au rang desquelles il faut auſſi mettre les Muſes, comme les Nymphes d'Apollon. Les plus connues ſont en premier lieu les Nymphes de Diane, ou les Oréades, les Nymphes des arbres, ou les Hamadryades; & en ſecond lieu les Nymphes de la mer, ou les Néréides, avec les Sirenes. c. Des Nymphes.

Pour ce qui concerne les Muſes, on les voit repréſentées ſur différens monumens avec bien plus de variété d. Des Muſes.

(1) Monum. Ant. ined. N. 47. (2) Anthol. L. 7. p. 474. l. 10.

riété dans le maintien, ainſi que dans la poſition & dans l'action, que les autres Nymphes. Melpomene, la Muſe tragique, ſe diſtingue de Thalie, la Muſe comique, indépendamment des attributs qui la caractériſent; & Thalie, ſans déſigner nommément les autres Muſes, ſe diſtingue d'Erato & de Terpſichore, qui préſident à la danſe. Le caractere & le maintien de ces deux dernieres Muſes auroient dû donner d'autres idées à ceux qui ont fait une Déeſſe des fleurs de la fameuſe ſtatue qui eſt dans la cour du palais Farneſe, & qui releve de la main droite ſon vêtement de deſſous à la maniere des jeunes Danſeuſes. Induits en erreur par l'addition moderne d'une guirlande de fleurs qu'elle tient dans ſa main gauche, ils en ont fait une Flore, & elle n'eſt connue que ſous ce nom. Sans autre examen, cette dénomination a ſervi enſuite à faire donner le nom de Flore à toutes les figures de femme, dont la tête eſt couronnée de fleurs. Je ſais bien que les Romains avoient une Déeſſe Flore; mais cette Divinité étoit inconnue aux Grecs de qui nous admirons l'Art dans ces ſortes de ſtatues. Or comme il ſe trouve pluſieurs Muſes, beaucoup plus grandes que le naturel, parmi leſquelles l'une qui a été métamorphoſée en Uranie, ſe voit auſſi au palais Farneſe, je ſuis aſſuré que cette prétendue Flore repréſente ou Erato ou Terpſichore. Pour ce qui regarde la Flore du Capitole, dont la tête eſt couronnée de fleurs, je ne lui trouve pas le caractere d'une beauté idéale; je penſe donc que cette figure déſigne l'image d'une belle perſonne, qui nous offre par cette couronne une des Déeſſes des ſaiſons, ſans doute celle du printems. Dans la deſcription des ſtatues du cabinet du Capitole, on n'auroit pas dû dire, au ſujet de cette figure, qu'elle tient

tient un bouquet à la main, attendu que la main & le bouquet sont des additions modernes.

Les Parques, que Catulle nous a représentées sous la figure de trois femmes accablées de vieillesse, les membres tremblans, le visage ridé, le dos courbé & le regard sévere, sont le contraire de cette description sur plus d'un monument. Communément on trouve les Parques assistant à la mort de Méléagre. Ce sont de belles vierges avec des aîles, & aussi sans aîles sur la tête; on les distingue par les attributs qu'on leur donne. L'une est toujours dans l'action d'écrire sur un rouleau. Quelquefois les Parques ne se trouvent qu'au nombre de deux, & c'est ainsi qu'on les voyoit figurées par deux statues, placées dans le péristile du temple d'Apollon à Delphe (1). e. Des Parques.

Il n'est pas jusqu'aux Furies qui ne soient représentées comme de belles vierges, tantôt sans serpens, tantôt avec des serpens autour de la tête, & Sophocle les appelle, AEI PARTHENOUS, toujours vierges. Sur un vase de terre cuite, conservé au cabinet de Porcinari à Naples & rapporté dans le second volume des Vases d'Hamilton, on les voit peintes les bras nuds armés de serpens & de torches ardentes, occupées à la poursuite d'Oreste. Ces Divinités vengeresses paroissent avec la même jeunesse & la même beauté sur différens bas-reliefs romains qui retracent cette avanture d'Oreste. f. Des Furies.

Il est vrai que les Gorgones, ces Déesses subalternes que je cite les dernieres, ne sont figurées sur aucun monu- g. Des Gorgones.

(1) Pausan. L. 10. p. 858. l. 25.

monument antique, si j'en excepte les têtes de Méduse. Leur forme n'auroit guere de ressemblance avec la description des anciens Poëtes, qui leur donnent d'énormes dents comme les défenses des sangliers: car Méduse, une de ces trois sœurs, fut pour les Artistes l'image de la plus haute beauté, & c'est aussi sous cet aspect que la Fable nous la représente. Méduse étoit, selon quelques mémoires cités par Pausanias (1), la fille de Phorcus, Roi des contrées maritimes de la Lybie; après la mort de son pere, elle prit les rênes du gouvernement & mena elle même ses Lybiens à la guerre. Mais elle perdit la vie dans son expédition contre Persée; ce Héros qui ne put s'empêcher d'admirer sa beauté malgré la pâleur de la mort, lui coupa la tête après l'avoir tué dans le combat pour la présenter aux Grecs. Une statue restaurée de Persée, conservée au palais Lanti, porte dans sa main la plus belle tête de Méduse. A l'égard de ces mêmes têtes en pierres gravées, une des plus belles, est d'abord un camée du cabinet Farnese à Naples, & puis une autre tête semblable gravée sur une cornaline, dans le cabinet Strozzi. Ces pierres sont toutes deux d'une plus haute beauté, que la célèbre Méduse du même cabinet, marquée du nom Solon. Cette fameuse tête, gravée sur une calcédoine, fut trouvée dans une vigne sur le mont Celius, près de l'église de St. Pierre & de St. Paul, par un Vigneron qui vendit cette pierre sur la place de Montanara, près du théatre de Marcellus, à un de ces Trafiqueurs qu'on nomme *Anticagliari*. Celui-ci, qui apparemment ne s'y entendoit guere, voulut en faire une empreinte en cire; comme c'étoit en hiver, & que la

(1) Pausan. L. 2. p. 159.

la cire n'étoit pas assez molle la pierre se fendit en deux, & cet homme n'en tira que deux séquins. Sabbatini, Antiquaire assez connu, l'acheta trois séquins. Ce dernier la fit monter en or & la vendit cinq séquins, au Cardinal Aléxandre Albani, qui n'avoit pas encore embrassé l'état écléfiastique. Dans la suite le Cardinal céda cette pierre au même Sabbatini pour d'autres Antiques, mais il la lui passa à raison de cinquante scudis.

C. De la beauté des Amazones.

A ces Déesses subalternes j'associe, comme des figures idéales, les Héroïnes ou les Amazones, qui sont toutes de la même conformation, soit pour le tout soit pour les parties: les airs de tête de toutes ces femmes guerrieres paroissent être moulés sur le même modele. Elles montrent une physionomie grave, mêlée d'affliction ou de douleur; car toutes leur statues nous offrent une blessure au sein, & celles sans doute dont il ne s'est conservé que la tête ont été figurées de même. Les sourcils sont indiqués d'une maniere tranchante; & comme ce procédé étoit singulierement usité dans l'ancien style de l'Art, ainsi que je le montrerai au sixieme Chapitre, on pouroit conjecturer que l'Amazone d'Etésilas, statue qui remporta le prix sur celles de Polyclete & de Phidias, a servi de modele aux Artistes qui sont venus après. Ceux qui ont fait restaurer deux Amazones de grandeur naturelle dans le cabinet du Capitole, n'ont fait nulle attention à ces marques distinctives: aucune des têtes, ni l'antique, ni la moderne, ne cadre avec la statue. La seule physionomie d'une Amazone auroit pu mieux instruire un Ecrivain qui n'ose décider, si une tête couronnée de laurier sur une médaille de Myrina, ville de l'Asie mineure, & fondée par les Amazones, représente ou un Apollon ou une de ces Héroïnes

nes (1). Je ne répéterai pas ici ce que j'ai déja dit en plus d'un endroit (2), ſavoir qu'on ne voit aucune Amazone privée de la mamelle gauche.

D. De la beauté des Masques de femmes.

A l'occaſion des beautés idéales du ſexe, je ne puis m'empêcher de dire un mot des masques de femmes. Il s'en trouve d'une forme de la plus haute beauté, & cela ſur des ouvrages d'une exécution aſſez médiocre, tel que celui qui repréſente une marche de Bacchus dans le palais Albani: ce monument offre deux masques de femmes que je ne puis me laſſer de contempler. J'ai été bien aiſe de rapporter ce fait pour faire revenir de leur erreur ceux qui ſe ſont repréſentés ſous des formes hideuſes tous les masques des Anciens.

Concluſion de l'examen général de la beauté des formes.

Je terminerai cette diſcuſſion générale ſur la beauté des formes, par la conſidération ſur la beauté des masques, dont la dénomination ſemble nous donner l'idée de quelque choſe de ſimulé. Je procède ainſi, afin de mieux faire ſentir la concluſion que je tire des notions univerſelles du beau chez les Anciens, & je paſſe des choſes qui paroiſſent le moins digne de notre conſidération aux objets les plus ſublimes de l'Art. Cette concluſion ſera d'autant plus recevable, que l'ouvrage ſur lequel ſe trouvent ces masques a été enlevé d'un ſarcophage, le moins eſtimé des monumens antiques. Auſſi parmi toutes les obſervations renfermées dans cette Hiſtoire il n'y en a pas une qui puiſſe être d'une application plus générale que celle-ci, parce qu'elle peut être examinée & vérifiée, quelque éloigné que l'on ſoit des tréſors de l'Antiquité. Il n'en eſt pas de même des

(1) Petit, des Amazon. p. 259. (2) Monum. Ant. ined. Vol. 2. p. 184.

des recherches, concernant l'expreſſion, l'action, la draperie & ſpécialement le ſtyle; elles veulent toutes être faites d'après l'inſpection même des monumens antiques. Tout le monde peut ſe former une idée des hautes conceptions qui caractériſent les têtes des Divinités, ſoit par les médailles & les pierres gravées, ſoit par leurs empreintes & les gravures en cuivre, & ces productions de l'Art ſe trouvent dans tous les pays, même dans ceux qui n'ont jamais vu d'ouvrages d'un ciſeau Grec. Un Jupiter ſur les médailles de Philippe Roi de Macédoine, ſur celles des premiers Ptolémées & de Pyrrhus, n'eſt pas au deſſous de la majeſté de ſes figures en marbre. La tête de Cérès ſur les médailles d'argent de la ville de Métaponte dans la Grande-Grece, & la tête de Proſerpine ſur une couple de médailles d'argent de la ville de Syracuſe, ſurpaſſent toute imagination: j'en pourai dire autant d'une infinité de médailles & de pierres gravées qui décelent la plus haute beauté. Auſſi ne pouvoit-on rien produire de bas ni de mesquin dans les types des Divinités, parce que leur configuration étoit tellement déterminée & reçue parmi les anciens Artiſtes Grecs, que l'on diroit qu'elle avoit été preſcrite par une loi poſitive. Un Jupiter ſur les médailles de l'Ionie, ou frappé par les Grecs Doriens, eſt parfaitement ſemblable à un Jupiter ſur des médailles Siciliennes; les têtes d'Apollon, de Mercure, de Bacchus, d'un *Liber Pater*, les têtes d'un Hercule de tout âge, ſont conçues dans les mêmes principes, tant ſur les médailles & les pierres gravées, que ſur les ſtatues & les bas-reliefs. Les loix de l'Art exigeoient des Artiſtes les plus belles figures des Dieux, exécutées par les plus grands Maîtres de l'Antiquité qui, comme on le croyoit, les avoient conçues par une inſpiration particuliere. C'eſt ainſi que Parrhaſius ſe vantoit qu'Hercule lui

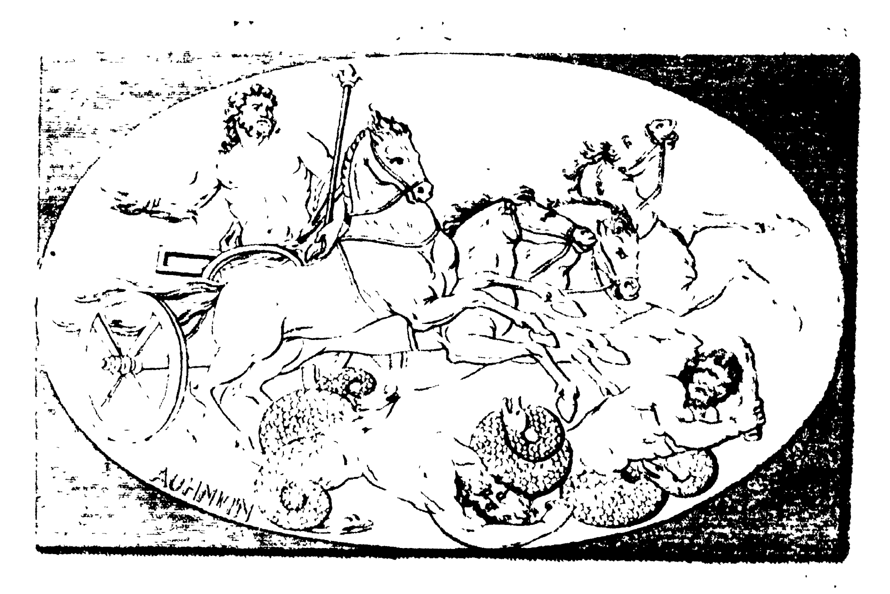
 avoit

avoit apparu, & qu'il l'avoit peint ſous la forme qu'il s'étoit offert à lui. C'eſt dans cette vue ſans doute que Quintilien dit que la ſtatue de Jupiter de la main de Phidias n'avoit pas peu contribué à faire redoubler de zele & à augmenter la vénération pour le Dieu même (1). Cependant la plus haute beauté, comme Ciceron fait dire à Cotta (2), ne peut pas être donnée aux Dieux dans le même dégré; de même que le plus grand Peintre ne peut pas donner la plus haute expreſſion à toutes les figures de ſon tableau. Cette demande ſeroit auſſi peu raiſonnable que ſeroit celle d'exiger d'un Poëte tragique qu'il ne mit ſur la ſcene que des Héros.

(1) *Cujus pulcritudo adjeciſſe aliquid etiam receptae religione videtur.* V. Quint. Inſt. L. 12. c. 10. p. 894.
(2) De nat. Deor. T. 1. c. 29.



CHA-



CHAPITRE III.

De l'Expreſſion & des Proportions.

Introduction.

Indépendamment de la connoiſſance du beau, l'Artiſte ne doit pas moins chercher à acquérir celle de l'expreſſion & de l'action. Demoſthene, en parlant d'un Orateur, dit que l'action étoit la premiere, la ſeconde & la troiſieme partie de l'éloquence: car une figure peut paroître belle par l'action, mais elle ne paſſera jamais pour belle, ſi elle eſt défectueuſe dans cette partie. Ainſi, en enſeignant la doctrine des belles formes, il eſt eſſentiel d'y joindre l'obſervation de la décence dans les geſtes & dans les attitudes, parce que c'eſt en cela que conſiſte une partie des Graces. C'eſt pour cette raiſon que les Graces ſont repréſentées comme les compagnes de Vénus. Sacrifier aux Graces, s'appelle par conſéquent chez les

Artistes, être attentifs aux attitudes & aux actions de leurs figures.

I. De l'expression & de l'action des figures.

L'expression de l'Art, qui est une imitation de l'état actif & passif de notre ame & de notre corps, de nos passions & de nos mouvemens, renferme dans le sens le plus étendu l'action & la disposition du corps. Mais dans le sens le plus strict la signification de ce mot paroît se restreindre à ces caracteres, formés par les airs de tête & par les traits de la physionomie; l'action qui produit l'expression, se rapporte plus à ce qui s'opere par la disposition & le mouvement du corps & des membres. On peut appliquer à l'un & à l'autre sens de ce terme, ce qu'Aristote à trouvé à reprendre aux tableaux de Zeuxis, savoir qu'ils étoient sans ΐΤΗΟΣ, sans expression, jugement sur lequel je m'expliquerai dans le troisieme volume.

A. Maxime des Artistes touchant l'expression.

Quoiqu'il en soit l'expression change les traits du visage & la disposition du corps; elle altere par conséquent les formes qui constituent la beauté. Or plus ce changement est grand, plus il est préjudiciable à la beauté.

a. Du silence & du calme.

D'après cette considération, le silence ou le calme étoit une des maximes qu'on avoit coutume d'observer par rapport à l'expression; parce que, selon l'opinion de Platon, cet état de l'ame étoit envisagé comme l'état mitoyen entre le plaisir & la peine (1). C'est pour cet effet que le calme est l'état le plus convenable à la beauté, comme il l'est à la mer; l'expérience montre que les plus beaux hommes ont ordinairement des manieres douces & engageantes. C'est pourquoi on exige cette disposition, & dans l'ouvrage & dans l'ouvrier: l'idée de la haute

(1) Plat. Rep. L. 8. p. 459. l. 8.

haute beauté ne peut naître qu'au ſein de la méditation, lorsque l'ame repliée ſur elle même écarte toutes les images individuelles. De plus le calme dans l'homme eſt cet état qui le rend capable d'examiner & de connoître la nature & la propriété des choſes: c'eſt ainſi qu'on ne découvre le fond des fleuves & de la mer que quand l'eau en eſt tranquille & inagitée. Il réſulte de cette obſervation que ce n'eſt que dans le calme que l'Artiſte poura rendre l'eſſence même de l'Art.

b. L'expreſſion du calme, combinée avec celle des paſſions.

Cependant cet état de calme & de tranquillité ne pouvant pas avoir lieu lorsque les figures ſont en action, & les figures divines ne pouvant être repréſentées que ſous des figures humaines, il n'étoit guere poſſible de leur imprimer conſtamment ce caractere de la haute beauté. L'expreſſion fut pour ainſi dire calculée & donnée par poids & meſure à la beauté; car dans l'Art ancien la beauté étoit la juſte balance de l'expreſſion. Par conſéquent la beauté, qui étoit le principal objet des Artiſtes, prédominoit dans leurs compoſitions, comme le clavecin, qui dirige tous les inſtrumens quoiqu'il ſemble en être couvert, prédomine dans un concert de muſique. De même que nous donnons le nom de vin à toute liqueur mêlée avec de l'eau, de même auſſi nous pouvons qualifier de belle toute forme heureuſe, quand même l'expreſſion contrebalanceroit la beauté. La grande doctrine d'Empédocle ſur l'amitié & l'inimitié des élémens, dont la diſcorde & l'harmonie opérent l'état actuel des choſes de ce monde, ſemble ſe rapporter à cette maxime de l'Art: ſans l'expreſſion, la beauté ſeroit inſignifiante, & ſans la beauté l'expreſſion ſeroit déſagréable. C'eſt de l'action & de la réaction de ces deux qualités, c'eſt de l'amitié & de l'union de deux propriétés diſcordantes que nait le beau touchant, le beau intéreſſant.

c. De la décence en général.

Le calme peut être considéré en même tems comme une suite de cette modestie, que les Grecs cherchoient à observer dans leur maintien & dans leurs actions; ils alloient plus loin encore, ils croyoient qu'une marche précipitée devoit choquer les idées de la bienséance & annoncer une sorte de rusticité dans les manieres. C'est une pareille marche que Démosthene reproche à Nicobulus: il renferme dans la même idée, parler avec insolence & marcher avec vitesse (1). En conséquence de cette façon de penser les Anciens regardoient un mouvement posé du corps comme une qualité qui caractérisoit les ames généreuses (2). Je n'ai pas besoin de remarquer que toute figure dont la posture annonce une contrainte servile, differe de ce maintien vraiment modeste: c'est avec ces gestes forcés que l'Art a figuré quelques statues de Rois captifs, qui sont représentés les mains croisées. Plutarque nous apprend que Tigrane Roi d'Armenie, se faisoit servir par quatre Rois ses vassaux, EPÎLLAGMENAIS TAIS CHERSIN, ce qui marquoit le dernier assujettissement, OPER EDOKEI MALISTA TÔN SCHÎMATÔN, &c. (3).

d. De la décence dans les figures des Danseuses.

Les anciens Artistes ont observé cet air de décence, jusque dans leur figures dansantes, à l'exception des Bacchantes. Il y en a qui sont d'opinion, que dans les premiers tems de l'Art des Artistes mesuroient & régloient l'action de leurs figures sur les anciennes danses, & que dans les tems subséquens de la Grece, les Danseuses à leur tour, pour ne pas franchir les bornes de la bienséance, prenoient pour modele les figures des Statuai-

(1) Demosth. adv. Pantanet. p. 70. l. 15. Conf. Casaub. Theophr. Char. c. 5. p. 54.

(2) Aristot. Eth. ad Nicom. L. 4. c. 3. p. 68.

(3) Plutarch. Lucull. p. 923.

Statuaires (1). Cette assertion se trouve attestée par plusieurs statues de femmes légérement drapées; la plupart sans ceinture & sans aucun attribut, sont représentées exécutant une danse très-décente (2); de sorte que celles mêmes qui manquent de bras, indiquent par leur attitudes, que d'une main elles soulevoient doucement la draperie par dessus leurs épaules, & que de l'autre elles la soutenoient du côté des hanches. Dans ces sortes de compositions il faut que l'action rende les figures expressives & significatives; & comme plusieurs de ces statues ont une tête idéale, elles peuvent représenter une des deux Muses qui président particuliérement à la danse, Erato & Terpsichore (3). Il se trouve de ces sortes de statues dans les Villas Médicis, Albani & ailleurs. Deux figures semblables de grandeur naturelle dans la Villa Ludovisi & plusieurs statues d'Herculanum, n'ont pas des têtes idéales; mais une autre, placée au dessus de l'entrée du palais Caraffa Colobrano à Naples, a une tête couronnée de fleurs d'une beauté sublime. Ces statues ont pu en effet être érigées à de belles Danseuses, puisque nous savons par plusieurs épigrammes de l'Anthologie (4) que les Grecs accordoient de pareils honneurs à ces sortes de personnes. Une marque certaine que ces figures ne sauroient représenter les deux Muses en question c'est qu'elles ont une mamelle nue, & qu'une pareille nudité seroit contre la décence de ces chastes Déesses.

B. De l'expression dans les figures divi-

L'idée suprême de ces principes surtout du calme & du repos, se trouve rendue dans les figures des Divinités, de sorte que les images du pere des Dieux, & même

(1) Athen. Deipn. L. 14. p. 629. B.
(2) Molli diducunt candida gestu brachia. Propert. L. 2. El. 18. v. 5.
(3) Schol. Apollon. Argon. L. 3. v. 1. in Hesiod. Εργ. α. p. 7. A.
(4) Anthol. L. 4. c. 35. p. 362. seq.

nes, relativement au calme & au repos.

même celles des Divinités subalternes, sont sans altération & sans ressentiment. C'est ainsi que le Chantre d'Achille nous a peint son Jupiter, ébranlant l'Olympe par le mouvement de ses soureils & par l'agitation de ses cheveux. Ce regard serein & calme a été donné non seulement aux figures des Intelligences supérieures, mais encore aux Dieux subalternes de la mer. Sur cet objet cependant il faut moins consulter les Poëtes que les Artistes: ceux-là, pour caractériser les Tritons, se sont servis d'épithetes qui nous donneroient une idée toute différente de ces Dieux marins, tandis que ceux-ci nous les ont représentés comme une image du calme de la mer, quand elle ressemble à l'azur verdâtre du ciel. C'est ce que nous pouvons voir & admirer à deux têtes de Tritons de forme colossale de la Villa Albani, & dont j'ai déja fait mention.

a. De Jupiter.

Cependant Jupiter même n'est pas représenté dans tous ses simulacres avec cet air de sérénité qui le caractérise ordinairement. Un bas-relief, appartenant au Marquis Rondinini, nous l'offre assis sur un fauteuil avec un regard sombre; Vulcain, placé derriere lui & armé d'un maillet avec lequel il vient de le frapper sur la tête, est dans l'attente de voir sortir Pallas de son cerveau. Jupiter, étourdi par le coup qu'il vient de recevoir, est comme dans les douleurs de l'enfantement. Ce Dieu par la naissance de Pallas, veut produire au jour toute la sagesse sensible & intellectuelle. J'ai fait graver ce morceau sur le titre du second tome de mes Monumens de l'Antiquité.

b. D'Apollon.

L'Apollon du Vatican nous offre ce Dieu dans un mouvement d'indignation contre le serpent Python, qu'il tua a coups de fleches, & dans un sentiment de mépris sur une victoire si au dessous d'une Divinité. Le savant

vant Artiste qui se proposoit de figurer le plus beau des Dieux, plaça la colere dans le nez qui en est le siege, selon les anciens Poëtes, & le dédain sur les lèvres. Il a exprimé la colere par le gonflement des narines, & le dédain par l'élévation de la lèvre inférieure, ce qui cause le même mouvement sur le menton.

La position & l'action du corps, étant analogues à l'affection & à l'expression du visage, il étoit de la sagesse des anciens Artistes de rendre ces qualités conformes à la dignité des Dieux dans leurs figures, & c'est ce que nous appellerons la bienséance. On ne trouve aucune Divinité de l'âge fait qui ait les jambes croisées. Une pareille position auroit été jugée également indécente chez un Orateur (1). Les Pythagoriciens regardoient même comme peu décente l'action de croiser la jambe droite sur la gauche, quand on étoit assis (2). De-là je ne crois pas qu'une statue de bronze de la ville d'Elis, qui s'appuyoit des deux mains sur une pique & qui avoit les jambes l'une sur l'autre, représentât un Neptune, comme on voulut le faire accroire à Pausanias (3). Les Interprêtes n'ont pas bien entendu cette façon de s'exprimer: TON ETERON TÔN PODÔN EPIPLEKÔN TO ETERÔ, en la rendant en latin par, *pedem pede premere*, mettre un pied sur l'autre; ils auroient dû la traduire par *decussatis pedibus*, ce qui s'appelle en Italien *gambe incrocicchiate*.

C. De l'expression de la bienséance.

Apollon & Bacchus seuls sont figurés ainsi dans quelques statues, pour exprimer dans le premier la vive jeunesse & dans le second la douce mollesse. Une statue d'Apol-

a. D'Apollon & de Bacchus.

(1) Plutarch. consol. ad Apoll. p. 194. l. 10.

(2) Id. περὶ τοῦ ἀκούειν p. 78. l. 17. περὶ ἀυτων.

(3) Pausan. L. 6. p. 517. l. 13.

d'Apollon du Capitole (1), & quelques figures semblables de la Villa Médicis, ainsi que la plus belle de toutes ses figures du palais Farnese, comme aussi un tableau du cabinet d'Herculanum, nous offrent ce Dieu avec les jambes croisées (2). Parmi les figures de Mercure je n'en connois qu'une seule qui ait cette position, savoir la statue de la galerie du grand Duc à Florence, statue sur laquelle le Mercure de bronze du palais Farnese a été formé & moulé. Cette attitude est singulierement propre à un Méléagre & à un Pâris, comme le prouve la statue de ce dernier du palais Lancellotti. Au palais Farnese on voit un Mercure de bronze, de grandeur naturelle, dans cette même position; mais il faut savoir aussi que c'est un ouvrage moderne.

b. Divinités du sexe.

Parmi les Déesses je n'en connois pas une qui soit ainsi posée, & cette attitude leur conviendroit encore moins qu'aux Dieux. De-là je ne voudrois pas décider de l'antiquité d'une médaille de l'Empereur Aurelien, représentant la Providence debout les jambes croisées (3). A l'égard des Nymphes cette position pouroit encore leur convenir; on voit ainsi posée une Nymphe de grandeur naturelle à la Villa Albani, & une des trois Nymphes qui enleverent Hylus, au palais Albani (4). En vertu de ces remarques je crois être en droit de douter de l'antiquité d'une pierre gravée qui représente debout une Minerve nommée vulgairement *Medica*, tenant une baguette entortillée d'un serpent, & ayant une jambe croisée sur l'autre. Je crois mon doute d'autant mieux fondé, que cette figure est représentée la mamelle droite découverte, ce qui ne se

(1) Mus. Cap. T. 3. tav. 15.

(2) Pitt. Erc T. 2. tav. 17.

(3) Tristan. com. hist. T. 3. p. 183.

(4) Ciamp. vet. monum. T. 1. tav. 24.

se trouve à aucune Pallas, remarque que j'ai faite à l'occasion d'une figure semblable sur une pierre gravée qui m'a été montrée comme un ouvrage antique (1), & dont j'ai reconnu le contraire par les raisons que je viens d'alléguer (2).

Cette attitude étoit aussi jugée convenable aux personnes affligées. Telle étoit la position des Guerriers, rangés autour du corps d'Antiloque, fils de Nestor, ENALATTOUSI TÔ PODE, & plongés dans la douleur sur la mort de ce Capitaine, dans un tableau, décrit par Philostrate (3). C'est dans cette même attitude qu'Antiloque annonce à Achille la mort de Patrocle, sur un bas-relief du palais Matteï, ainsi que sur un camée, deux antiques que j'ai publiées dans mes Monumens (4). Un tableau d'Herculanum nous offre encore la même position (5).

c. Des personnes affligées.

On peut dire la même chose des Dieux champêtres dans l'état de jeunesse. Deux des plus beaux Faunes, du palais Ruspoli, posent un pied derriere l'autre d'une façon ingénue, & même rustique, comme pour indiquer leur nature. C'est ainsi que nous voyons figuré le jeune Apollon SAUROCTONOS, deux fois en marbre dans la Villa Borghese, & une fois en bronze dans la Villa Albani. Ces statues représentent sans doute ce Dieu Pasteur chez le Roi Admete.

d. Des jeunes Satyres ou des Faunes.

C'est avec la même sagacité que procédoient les anciens Artistes dans la représentation des figures des tems héroïques, ainsi que dans celle des passions purement humai-

D. De l'expression dans les figures hu-

N 2

(1) La Chausse Mus.
(2) Montf. Diar. p. 122.
(3) Philost. L. 2. icon. 7. p. 821.
(4) Monum. Ant. ined. No. 129. 130.
(5) Pitt. Erc. T. 4. tav.

maines des teins héroiques.

humaines. Ils imprimoient aux affections de l'ame la contenance d'un homme sage, qui sait en réprimer les éclats, qui ne laisse échapper que quelques étincelles du feu qui le dévore, & qui ne se découvre qu'à ceux qui le réverent ou qui cherchent à l'approfondir. Il en est de même des discours que les Poëtes mettent dant la bouche du Sage: ils portent toujours le caractere de cette même présence d'esprit. C'est pourquoi Homere compare les paroles d'Ulysse aux flocons de neige qui tombent à terre abondamment, mais doucement. D'ailleurs les anciens Artistes étoient persuadés, que la grandeur d'ame est ordinairement accompagnée d'une noble simplicité, ainsi que s'exprime Thucydides (1). C'est ainsi que paroît Achille, dont le caractere éclate au milieu de l'excès de sa colere & de l'infléxibilité de son caractere: ses paroles annoncent une ame pleine de franchise, incapable de dissimulation. En conséquence de cette observation vous ne voyez point sur le visage des Héros de l'Antiquité cet air fin & rusé, ce regard malin & ironique: vous y découvrez la franchise & la candeur, avec le calme & la confiance.

Cependant l'Artiste a moins de liberté que le Poëte dans la représentation des Héros. Le Poëte peut les peindre tels qu'ils étoient dans le tems où les passions n'étoient pas encore altérées par le frein des loix, ni par les bienséances rafinées de la vie sociale, parce que les qualités factices de l'homme ont bien quelque rapport touchant son extérieur, mais elles n'en ont point touchant sa configuration. L'Artiste au contraire, obligé de faire un choix dans les formes les plus belles, se trouve réduit à un certain

(1) Καὶ τὸ εὔηθες, οὗ τὸ γενναῖον πλεῖστον μετέχει. Thucyd. L. 3. p. 111. l. 13.

certain dégré d'expreſſion des paſſions de l'ame, de peur que cette expreſſion ne porte préjudice à la configuration.

On peut ſe convaincre de la juſteſſe de ces remarques par deux des plus beaux monumens de l'Antiquité, dont l'un nous offre l'image de la terreur de la mort, & l'autre le tableau de la douleur & des ſouffrances pouſſées à leur comble.

Les filles de Niobé, contre leſquelles Diane a dirigé ſes fleches meurtrieres, ſont repréſentées dans cette anxiété indicible, dans cet engourdiſſement des ſens, lorsque la préſence inévitable de la mort ravit à l'ame jusqu'à la faculté de penſer. La fable nous donne une image de cette ſtupeur, de cette privation de tout ſentiment, dans la métamorphoſe de Niobé en rocher: de-là Eſchile dans ſa tragédie de Niobé, la fait paroître gardant un profond ſilence (¹). Une pareille ſituation, qui ſuſpend le ſentiment & la réflexion & qui reſſemble presqu'à l'indifférence, n'altere point les traits de la phyſionomie: par conſéquent le ſavant Artiſte pouvoit imprimer à ſes figures la plus haute beauté, ainſi qu'il l'a fait. Auſſi Niobé & ſes filles ſont & ſeront toujours les modeles du vrai beau. a. De Niobé & de ſes filles.

Laocoon eſt l'image de la plus vive douleur qui puiſſe agir ſur les muſcles, les nerfs & les veines. Le ſang en effervescence par les morſures des ſerpens ſe porte avec rapidité aux viſceres, & toutes les parties du corps en contenſion, expriment les plus cruelles ſouffrances, artifice par lequel le Statuaire à mis en jeu tous les reſſorts de la nature & a fait connoître toute l'étendue de ſon ſavoir. Mais dans la repréſentation de ces affreux b. Du Laocoon.

 tour-

(1) Schol. ad Aeſch. Prom. v. 435.

tourmens, vous voyez paroître l'ame ferme d'un grand homme qui lutte contre ſes maux, & qui veut réprimer l'éclat de la douleur, ainſi que j'ai tâché de le montrer dans la deſcription de cette ſtatue, rapportée dans le troiſieme volume.

c. De Philoctete.

Il en eſt de même par rapport à Philoctete: les Artiſtes de l'Antiquité ont toujours préféré de nous figurer ce Capitaine plutôt d'après les principes de la ſageſſe que d'après les images de la Poëſie. Les Poëtes nous le repréſentent: „S'exhalant en plaintes & faiſant retentir l'air „de cris, de pleurs, de ſanglots & de fremiſſemens (1).“ Pendant que les figures de ce Héros, exécutées en marbre & en pierres gravées, nous l'offrent avec une douleur concentrée, comme le prouvent celles que j'ai publiées dans mes Monumens de l'Antiquité.

d. D'Ajax.

L'Ajax furieux du célèbre Peintre Timomachus n'étoit pas repréſenté égorgeant les béliers qu'il prenoit pour les chefs des Grecs, mais au moment qui ſuivit cette action, à cet inſtant où revenu à lui même, l'affliction dans le cœur & le deſeſpoir dans l'ame, il réflechiſſoit ſur ſon erreur inſenſée (2). C'eſt ainſi qu'il eſt figuré ſur la table nommée vulgairement Iliaque au cabinet du Capitole & ſur différentes pierres gravées (3). Il ſe trouve cependant une pâte de verre antique, moulée ſur un camée, qui repréſente le ſujet de la tragédie d'Ajax de Sophocles; c'eſt à dire elle repréſente Ajax qui tue un gros bélier, & elle offre encore deux Bergers avec Ulyſſe à qui Pallas montre la fureur de ſon ennemi.

Dans

(1) Quod ejulatu, queſtu, gemitu, fremitibus
Reſonando multum, flebiles voces refert.
Ennius ap. Cic. de fin. L. 2. c. 29.

(2) Philoſt. L. 2. c. 22.

(3) Deſcr. des Pier. gr. du cab. de Stoſch. p. 384.

Dans la représentation des figures du sexe, les Artistes se conformoient au principe observé dans toutes les tragédies connues des Anciens & enseigné par Aristote, de ne jamais faire sortir les femmes de leur caractere, c'est à dire de ne jamais les faire paroître avec une intrépidité & une cruauté trop décidées (1). Conformément à cette maxime, le sujet qui représentoit le meurtre d'Agamemnon, offroit Clytemnestre écartée de l'endroit de la catastrophe à l'entrée d'un autre cabinet, d'où elle éclairoit le meurtrier, sans tremper elle même ses mains dans le sang de son époux.

E. De l'expression dans les figures de femmes des tems héroïques.

C'est ainsi qu'étoient représentés les enfans de Médée dans un autre tableau de Timomachus: ils sourioient sous le poignard de leur mere, de maniere que sa fureur étoit mélée de compassion sur le sort de ces innocentes victimes. Dans quelques représentations en marbre de ce même sujet, Médée paroît encore indécise sur l'exécution de sa vengeance.

a. De Médée.

Guidés par des maximes semblables, les plus sages des Artistes anciens avoient soin d'éviter la difformité, aimant mieux s'écarter de la vérité de la figure, que du ménagement de la beauté, comme on peut le remarquer entre autres à une Hécube sur un bas-relief de mes Monumens de l'Antiquité (2). Cependant sur la plupart des monumens cette Reine infortunée paroît dans un âge décrépit. La statue d'Hécube du cabinet du Capitole & un bas-relief de l'Abbaye de Grotta Ferrata nous l'offrent le visage sillonné de rides, & un autre marbre de la Villa Pamphili, qui paroîtra aussi dans le troisieme volume de mes

b. D'Hécube.

(1) Ἔστι γὰρ ἀνδρεῖον μὲν τὸ ἦθος, ἀλλ' οὐχ ἁρμόττον γυναικὶ τὸ ἀνδρείαν ἢ δεινὴν εἶναι. Aristot. Poet. c. 15.

(2) Anthol. L. 4. c. 9. p. 317.

mes Monumens, nous la repréſente la peau flétrie & les mamelles pendantes: tandis que dans le monument que j'ai rapporté on voit cette Reine malheureuſe à peine ſur le retour de l'âge. La figure de la mere de Médée, rendue ſur le beau vaſe de terre cuite de la collection d'Hamilton, dont j'ai parlé dans le premier volume, veut être jugée avec cette modification, attendu que la mere n'y eſt pas repréſentée plus âgée que la fille.

F. De l'expreſſion dans les figures des perſonnes conſtituées en dignités.

a. Des Impératrices.

L'Art nous a repréſenté les hommes illuſtres & les perſonnes conſtituées en dignités avec une noble aſſûrance & une grande fermeté, tels qu'ils ſe préſenteroient aux yeux du Public. Les ſtatues des Impératrices Romaines reſſemblent à des Héroïnes éloignées de toute eſpece de mignardiſe dans le geſte, dans l'attitude & dans l'action: de façon que nous voyons en elles cette ſorte de ſageſſe palpable, que Platon ne croyoit pas un objet des ſens.

b. Des Empereurs.

Sur les monumens publics les Empereurs Romains paroiſſent toujours ſans aucune morgue monarchique, comme les premiers de leurs concitoyens, & comme avantagés de privileges également diſtribués, ISONOMOÎ; car les figures qui les accompagnent paroiſſent être égales à leur maître, qui n'eſt diſtingué des autres que par l'action principale que l'Artiſte lui a donnée. Jamais aucune figure qui préſente quelque choſe à un Empereur ne le fait à genou, j'en excepte les captifs, & jamais aucun perſonnage ne leur parle la tête inclinée. Quoique la flatterie allât très-loin à Rome ſous les Empereurs tyrans, puiſque nous ſavons que le Sénat ſe proſterna aux pieds de Tibere (1), nous dirons à la gloire de l'Art qu'il a longtems tenu la tête levée dans cette capitale du monde, comme il avoit fait à Athene, dans le tems de

(1) Sueton. Tiber. c. 24.

de sa splendeur. J'ai dit que j'en exceptois les captifs, en parlant des monumens parvenus jusqu'à nous: nous savons de plus qu'il y a eu des Rois qui ont donné volontairement cette marque de soumission aux Généraux Romains. Plutarque nous apprend (1), que Tygrane Roi d'Armenie étoit venu de plein gré voir Pompée. Ce Prince arrivé devant le camp des Romains, descendit de cheval, prit son épée de dessus son épaule & la remit aux deux Licteurs qui étoient allés à sa rencontre; lorsqu'il parut devant Pompée, il posa son bonnet à ses pieds & s'y prosterna lui-même.

Une infinité d'ouvrages modernes nous font voir combien peu on a été attentif à l'observation du costume par rapport à cette partie. Parmi plusieurs exemples je me contenterai d'en rapporter un seul: c'est un bas-relief qui a été exécuté il y a peu d'années à Rome pour la Fontaine de Trevi & qui représente l'Architecte au moment qu'il présente le plan de cet aqueduc à Marcus Agrippa. Le Sculpteur moderne, non content d'avoir donné une longue barbe à cet illustre Romain, ce qui est contraire à tous ses portraits tant en médaille qu'en marbre, nous offre encore l'Architecte ancien un genou en terre.

G. Remarque générale sur l'expression des passions violentes.

En général on peut établir que l'Art avoit banni toutes les passions violentes des monumens publics. Ce précepte reçu comme démontré, poura servir de regle pour distinguer le vrai antique d'un ouvrage supposé; & on peut d'abord l'appliquer à une médaille dont le champ représente un palmier auprès duquel on voit un Assyrien & une

(1) Plutarch. Pomp. p. 1163.

& une Assyrienne sur le point de s'arracher les cheveux, avec cette inscription: ASSYRIA. ET. PALAESTINA. IN. POTEST. P. R. REDAC. S. C. La fausseté de cette médaille a été démontrée par le mot de PALAESTINA, qui ne se trouve sur aucune médaille Romaine avec une inscription latine; mais au moyen des observations que je viens de rapporter on auroit pu faire la même découverte, sans recourir à tant de savantes recherches (1). Je ne déciderai pas si par exemple une femme peut être représentée sur un tableau, s'arrachant les cheveux dans son affliction: mais je soutiendrai toujours que cette action ne sauroit jamais être convenable à une figure symbolique, soit sur une médaille, soit sur un monument public: elle ne seroit pas, KATA SCHEMA, comme disent les Grecs. Le bas-relief de Grotta Ferrata dont nous venons de parler, nous offre Hécube traitée conformément à cette maxime. La tête courbée vers la terre, elle porte la main droite à son front, pour marquer l'excès de sa tristesse, ce qui paroît être chez elle un mouvement machinal. Plongée dans une morne douleur elle est auprès du corps défiguré d'Hector son fils; elle ne verse point de larmes, parce que les larmes, lorsque l'affliction touche au desespoir, ne peuvent plus se faire jour. De-là Seneque fait dire à Andromaque (2):

— Levia perpessae sumus,
Si flenda patimur.

II. De l'expression dans la

La sagesse des anciens Artistes, par rapport à l'expression, brille dans un plus beau jour encore, lorsque nous

(1) Valois. Obs. sur les Médail. de Mezzabarba, p. 151.

(2) Seneca Troad. v. 411.

nous comparons leurs ouvrages à ceux de la plupart des Artistes modernes. Ceux-ci ne semblent pas s'être attachés à rendre beaucoup avec peu, mais peu avec beaucoup. C'est ce que les Anciens auroient appellé PARENTHYRSOS (1), & c'est ce que leurs Interprêtes auroient rendu par: O PARA PREPON, ou par PARA SCHÎMA THYRSÔ KERGÎ, celui qui se sert mal à propos du thyrse, ou qui en fait parade, c'est à dire sur le théâtre, parce qu'il n'y avoit que les figures tragiques qui le portassent. Ce mot signifie par conséquent quelqu'un qui enfle les choses outre mesure, qui chausse le cothurne pour la socque, ou qui dans des cas, *socco dignis cothurno incedit*, comme disent les latins. Je rapporte ici cette explication parce que je crois que la vraie signification du mot PARENTHYRSOS n'a pas été rendue par les Commentateurs de Longin. Quoiqu'il en soit, ce mot pouroit caractériser le deffectueux dans l'expression de la plupart des Artistes modernes. Il est certain que, par rapport à l'action, leurs figures ressemblent aux Comiques sur les théâtres des Anciens qui, pour se faire entendre en plein jour du peuple placé au derniers rangs, étoient obligés d'exagérer les gestes, & d'outrer singulierement la vérité. Chez les Modernes l'expression du visage ressemble aux masques des Anciens, qui par cette raison étoient difformes. Cette expression exagérée a été même réduite en théorie, dans le Traité des Passions de Charles le Brun, ouvrage qu'on met entre les mains des jeunes gens qui se destinent à l'Art. Les dessins qui accompagnent ce Traité donnent non seulement aux physionomies le dernier dégré des affections de l'ame, mais encore il y a des

plupart des ouvrages des Artistes modernes.

O 2 tétes

(1) Longin. c. 3. p. 24.

têtes où les paſſions ſont pouſſées jusqu'à la rage. On croit enſeigner l'expreſſion de la même maniere que Diogene enſeignoit à vivre: Je fais, diſoit ce Cynique, comme les Muſiciens, qui donnent le ton haut, pour prendre le ton vrai. Mais comme l'ardente jeuneſſe a plus de penchant à ſaiſir l'extrémité que le milieu, il lui ſera difficile, en ſuivant cette méthode, d'attraper le ton véritable, étant difficile quand elle l'a ſaiſie de le lui faire garder. Il en eſt ici comme des paſſions même qui, ſelon la doctrine de Chryſippe le Stoïcien, reſſemblent à ces courſes qu'on fait en deſcendant d'une montagne: dès qu'on eſt une fois en pleine courſe, on ne peut plus s'arrêter ni retrograder. La plupart des hommes ont toujours plus de penchant pour le fracas que pour le ſilence. Horace nous dit que dans les champs Elyſées, les Ombres mêmes ſont moins attentives aux vers touchans de Sapho qu'aux accens belliqueux d'Alcée, qui chante les combats & l'expulſion des tyrans: c'eſt que dès notre jeuneſſe nous ſommes plus charmés d'entendre la naration des exploits bruyans de l'ambition que d'écouter le récit des aventures pacifiques de la ſageſſe. De-là vient que le jeune Deſſinateur eſt plus diſpoſé a ſe laiſſer conduire par Mars ſur le champ de bataille que par Minerve dans la compagnie tranquille des Sages. Dans le deſſin de ſes figures il goûte auſſi peu les préceptes du calme & du repos, que la jeuneſſe en général goûte ceux de la ſageſſe & de la vertu: préceptes qui répugnent, mais qui ſont néceſſaires. Hippocrate veut qu'on commence la guériſon des maux de pied par le repos, de même il faut commencer la guériſon de ces ſortes d'Artiſtes par leur preſcrire le calme.

Dans

Dans les figures antiques tranquilles, on ne trouve pas non plus cette grace des modernes enſeignée par les Maîtres à danſer, & conſiſtant à ne laiſſer repoſer le pied tiré en arriere que ſur les doigts, poſition qui n'eſt uſitée chez les Anciens que quand les figures ſont en marche ou en courſe, mais jamais quand elles ſont en repos. Lorſque Philoctete, ſur le bas-relief que j'ai publié dans mes Monumens de l'Antiquité, tient le pied droit dans cette poſition, c'eſt que l'Artiſte a voulu exprimer la douleur du héros cauſée par la morſure du ſerpent, douleur qui ne lui permet pas de marcher ſur ce pied.

Après la conſidération générale de la beauté de l'expreſſion, nous terminerons ce chapitre par l'examen des proportions, pour traiter dans le chapitre ſuivant de la beauté des parties individuelles du corps humain. La beauté ne ſauroit être conçue ſans la proportion: la proportion eſt la baſe de la beauté. Or comme les parties individuelles du corps humain peuvent être d'une belle forme, ſans que toute la figure ſoit d'une belle proportion, il réſulte qu'on poura faire des remarques particulieres ſur la proportion, conſidérée comme une idée abſtraite & indépendante de ſon eſſence intellectuelle de la beauté. De même que la ſanté ſans les autres biens de la vie ne paroît pas un grand bonheur, de même auſſi une figure peut être deſſinée dans toute la juſteſſe des proportions, ſans être une figure d'un beau deſſin. L'expérience nous confirme tous les jours que le ſavoir peut être totalement éloigné du goût; elle nous atteſte également, que la proportion, fondée ſur le ſavoir, peut-être parfaitement obſervée dans une figure, ſans que pour cela II. Des Proportions en general.

 la

la figure ſoit belle. Bien des Artiſtes ſont ſavans dans la proportion, & bien peu ont produit le beau. Les Maîtres de l'Antiquité, ayant enviſagé l'idéal de la beauté comme la portion la plus ſublime de cette qualité, ont ſubordonné la proportion à cet idéal & la lui ont diſtribué avec une liberté qui eſt excuſable, quand ils ont eu des raiſons pour prendre ce parti. Par exemple la poitrine, priſe depuis la foſſette du cou jusqu'à la foſſette du cœur, ne devroit avoir qu'une face de longueur, & la plupart du tems, pour lui donner une belle convéxité, elle excede cette meſure d'un pouce & de plus encore. Il en eſt de même de la partie qui commence à la foſſette du cœur & qui ſe termine au nombril: cette partie, pour rendre la figure ſvelte, a plus que ſa longueur ordinaire qui eſt d'une face, & l'inſpection des perſonnes bien faites nous apprend que l'Art ne s'écarte pas ici de la nature.

La ſtructure du corps humain conſiſte dans le nombre de trois qui eſt le premier nombre impair & le premier nombre proportionel: car il renferme le premier nombre pair, & un autre nombre qui unit l'un avec l'autre. Deux choſes, dit Platon (1), ne peuvent pas ſubſiſter ſans une troiſieme; le meilleur lien eſt celui qui s'adapte le mieux de lui même, qui fait unité avec la partie liée, de façon que le premier eſt au ſecond, ce que le ſecond eſt à celui du milieu. De-là ce nombre renferme un commencement, un milieu & une fin; par le nombre de trois, regardé comme le plus parfait (2), toutes les choſes ſont déter-

(1) In Timaeo, p. 477. lin. ult. ed. Baſ.

(2) Plutarch. Tab. man. p. 320, l. 23.

terminées, ſelon la doctrine des Pythagoriciens (1). Je dis plus: notre ſtature elle même a du rapport à ce nombre, & l'on a remarqué que l'homme eſt parvenu à la moitié de ſa grandeur la troiſieme année de ſon âge (2).

Le corps a trois parties, ainſi que les membres principaux. Les trois parties du corps ſont le tronc, les cuiſſes & les jambes: la partie inférieure du corps ſont les cuiſſes les jambes & les pieds. Il en eſt de même des bras, des mains & des pieds, ainſi que de quelques autres parties qui ne ſont pas ſi diſtinctement compoſées de trois diviſions. La proportion de ces trois parties eſt une dans le tout comme dans ſes parties: dans un homme bien fait, le corps conjointement avec la tête, ſera proportionné aux cuiſſes, aux jambes & aux pieds, comme les cuiſſes ſeront proportionnées aux jambes & aux pieds, ou comme le haut du bras eſt proportionné à la main. La face a auſſi trois parties, c'eſt à dire trois fois la longueur du nez; mais la tête n'a pas quatre fois la longueur du nez comme quelques Ecrivains ont voulu l'enſeigner (3). La partie ſupérieure de la tête, c'eſt à dire la hauteur priſe perpendiculairement de l'origine des cheveux, jusqu'au ſommet, n'a que trois quarts de la longueur du nez, c'eſt à dire cette partie eſt au nez, ce que neuf ſont à douze.

Vitru-

(1) Ariſtot. de cael. & mund. L. 1.

(2) Plin. L. 7. c. 16.

(3) Watelet, l'Art de peindre. Réflex. ſur la Peint. Des Proport. N.

A. Jugement de Vitruve sur les proportions des colonnes.

Vitruve nous assure que l'Architecture a emprunté les proportions des colonnes de celles des figures humaines, & que le diamètre du fût d'en bas des colonnes est à leur hauteur, ce que le pied est à tout le corps de l'homme; si nous adoptons ce sentiment nous devons croire qu'il n'a pas voulu parler des figures de la nature, mais de celles de l'Art. Car cette proportion ne se trouve nulle part sur les colonnes antiques, ni en Sicile ni dans la Grande-Grece, ni dans la Grece même; la plupart des colonnes ont à peine la hauteur de cinq diamètres de leur fût d'en bas. Or comme quelques ouvrages Etrusques de la plus haute Antiquité nous font voir que la tête n'est pas si bien proportionnée à la figure qu'elle devroit l'être, conformément à la nature, ainsi que je l'ai démontré ailleurs (1), nous pouvons conclure que la proportion des colonnes n'a pas été déterminée d'après le naturel, ou que l'assertion de Vitruve est fausse: voilà mon opinion. Si cet Architecte Romain s'étoit rappellé les anciennes colonnes Doriques, dont il ne fait nulle mention, il auroit senti lui même que sa comparaison des colonnes avec les figures humaines étoit arbitraire & nullement fondée en raison. Pour donner quelque vraisemblance à l'opinion de cet Ecrivain, j'ai cru qu'elle pouvoit être fondée sur les proportions de quelques figures antiques, dont la tête compose une plus grande partie que dans le naturel. Mais cette pratique n'est rien moins que générale, & on la trouve toujours moins usitée, à mesure que les statues sont d'un tems plus reculé: car les plus anciennes petites

(1) Descript. des Pier. gr. du cab. de Stosch. p. 344.

tès figures Etrusques en bronze nous font voir que la tête forme à peine la dixieme partie de leur hauteur.

L'immortel Comte de Caylus, en parlant des têtes des figures antiques, avance qu'elles sont en général très-grosses & très-fortes; mais, autant que j'en peux juger, cette remarque est destituée de preuves. Il la fait à propos d'un jugement porté sur Zeuxis & sur Euphranor par Pline, qui prétend que ces Peintres avoient donné trop de force aux têtes & aux attachemens de leurs figures. Un homme aussi éclairé que le Comte de Caylus n'auroit pas dû s'arrêter à ce jugement, trop frivole pour mériter une discussion sérieuse, attendu que tout observateur intelligent des ouvrages de l'Antiquité est d'abord frappé du contraire, pour peu qu'il apporte d'attention dans son examen. Car d'où vient le conte ridicule, répété par plus d'un Ecrivain, que la tête de l'Hercule Farnese a été trouvée à quelques miles loin du corps? Il vient de ce que la tête de cette statue, selon l'idée vulgaire qu'on a d'un Hercule, est singulierement petite. Cependant ces juges de l'Art, s'ils avoient été conséquens, auroient pu critiquer la même chose à plus d'un Hercule, surtout s'ils avoient voulu considérer ses figures & ses têtes sur les pierres gravées. Je ne me rendrai donc pas plus au jugement de l'Ecrivain moderne qu'à celui de l'Auteur ancien: car les Anciens & particulierement les Artistes tels que Zeuxis connoissoient mieux que nous la proportion de la tête au cou & aux autres parties du corps. Pour prouver cette assertion je me contenterai de citer un passage de Catulle tiré de son Epithalame sur les nôces de Thétis & de Pélée. „La

„Nourrice, dit le Poëte, lorsqu'elle viendra voir Thé„tis à l'aube du jour, sortant pour la premiere „fois du lit nuptial, ne poura plus lui entourer le „cou de son fil devenu trop étroit.“ Voyez si les Commentateurs ont mis ce passage dans tout son jour. Du reste cet usage est encore connu en Italie, & peut servir de commentaire à ce passage. On prend un fil ou un ruban & on mesure le cou d'un jeune homme ou d'une jeune fille, parvenus à l'âge de puberté. Ensuite on prend cette mesure double, on la tient par les deux extrémités, & on fait serrer avec les dents la moitié du ruban par la personne sur laquelle on fait l'expérience. On prétend que si le ruban peut faire le tour sans obstacle de la bouche par dessus la tête, c'est un signe que la personne a encore sa virginité.

B. Détermination plus positive des proportions de l'homme.

Il est probable que les Artistes Grecs, suivant la méthode des Artistes Egyptiens, ont déterminé par des regles fixes les plus grandes & les plus petites proportions; qu'ils ont établi une mesure positive pour les dimensions des longueurs, des largeurs & des circonférences; & que toutes ces choses se trouvoient discutées dans les écrits des Anciens qui traitoient de la Symmétrie (1). Cette détermination exacte rend raison de la conformité de l'Art qui se trouve jusque dans les figures les plus médiocres des Anciens. Malgré la différence de la manœuvre que les Auteurs avoient déja remarquée dans les ouvrages de Myron, de Polyclete & de Lysippe, les monumens de l'Antiquité semblent pourtant sortis tous d'une même école. De même

(1) Philostr. jun. Proœm. Icon.

même que les Amateurs de musique reconnoissent la maniere de jouer d'un Maître de violon dans les différens Eleves qu'il a formés, de même l'on voit dans le goût du dessin des anciens Statuaires, du plus grand au plus petit, des procédés uniformes, des principes généraux. S'il se trouve quelques différences de proportions, comme on en remarque dans le torse d'une belle petite figure de femme nue que possede le Sculpteur Cavaccpi à Rome, dans lequel le corps depuis le nombril jusqu'aux parties naturelles est d'une longueur extraordinaire, il est à présumer que cette figure a été exécuté d'après nature & que l'original étoit ainsi conformé. Cependant par cette assertion je ne prétens pas pallier des défauts réels: quand l'oreille n'est pas placée à la hauteur du nez, comme elle doit l'être, & qu'elle figure aussi mal qu'à un buste d'un Bacchus Indien appartenant au Cardinal Albani, je dis que c'est un défaut inexcusable.

C. Réfutation des erreurs de quelques Auteurs par rapport à la mesure du pied.

Il y a grande apparence que les régles des proportions, telles qu'elles sont prises dans l'Art des proportions du corps humain, ont été fixées d'abord par les Sculpteurs, & qu'ensuite elles ont été aussi adoptées par les Architectes; de-là vient que le mot de pied dans la langue Romaine étoit également employé pour la mesure des choses fluides (1). Le pied servoit de regle aux Anciens dans toutes leurs grandes dimensions; c'est sur la longueur du pied que les Statuaires regloient la mesure de leurs figures, en leur donnant, selon le témoignage de Vitruve (2), six fois cette longueur. Il est certain que le pied a une mesure

 plus

(1) Plin. L. 18. c. 74. p. 536. (2) L. 3. c. 1.

plus déterminée que la tête ou la face, parties d'après lesquelles les Peintres & les Sculpteurs modernes empruntent ordinairement leurs dimensions. C'est par cette raison que Pythagore donna la hauteur d'Hercule par la mesure du pied dont il s'étoit servi pour mesurer le Stade Olympien d'Elis (1). Mais il ne faut nullement inférer avec Lomazzo que le pied de cet Hercule avoit la septieme partie de sa hauteur (2). On ne doit pas croire davantage ce que le même Ecrivain nous assure presque comme témoin occulaire par rapport aux proportions fixes des anciens Artistes pour différentes Divinités, savoir, qu'ils prenoient dix faces pour une Vénus, neuf faces pour une Junon, huit pour un Neptune & sept pour un Hercule (3). Tout cela est écrit avec une confiance qui peut en imposer à un Lecteur de bonne foi; mais le tout n'est qu'une fiction qui ne soutient pas l'examen.

Cette proportion du pied au corps, qui a paru étrange & incompréhensible à un Savant (4), & qui a été tout-à-fait rejettée par Perrault (5), est pourtant fondée sur l'expérience dans la nature & se rencontre même dans les tailles sveltes. Après avoir mesuré avec soin une infinité de figures, cette proportion ne s'est pas seulement trouvée aux figures Egyptiennes, mais encore à celles des Grecs, comme on le verroit à la plupart des statues, si les pieds s'y étoient conservés. On peut s'en convaincre par l'inspection de quelques figures divines, dans la longueur desquelles les Artistes ont

(1) Aul. Gel. Noct. Att. L. 1. c. 1.
(2) Tratt. della Pitt. L. 1. c. 10.
(3) Ibid. L. 6. c. 3. p. 287.
(4) Huet. in Huetian.
(5) Vitruve L. 3. c. 1. p. 57. N. 3.

ont poussé de certaines parties au de-là des dimensions naturelles. Dans l'Apollon du Belvedere, qui excede un peu la hauteur de sept têtes, le pied qui porte a trois pouces d'un palme Romain plus de longueur que la tête. Cette même proportion a été donnée par Albert Durer à ses figures de huit têtes, dans lesquelles le pied compose la sixieme partie de la hauteur. La taille de la Vénus de Médicis est d'une sveltesse extraordinaire, & quoique sa tête soit très-petite, la figure ne porte néanmoins que sept têtes & demies. Son pied est long d'un palme & un demi pouce, & toute sa hauteur porte six palmes & demi.

Rien n'auroit été plus facile que d'ajouter à cet article, concernant le dessin du nud chez les Grecs, une notice circonstanciée des proportions du corps humain; mais cette simple théorie sans une méthode pratique n'auroit pas été plus instructive qu'elle ne l'est dans plusieurs traités, où l'on est entré dans les plus grands détails sans y joindre des figures. Les essais que l'on a faits pour soumettre les proportions du corps au regles de l'harmonie musicale, ne promettent pas de grandes lumieres aux Dessinateurs, ni a ceux qui cherchent la connoissance du beau. Un examen arithmétique de cette matiere ne seroit pas plus utile aux Artistes que la fréquentation d'une salle d'armes le seroit aux Militaires un jour de bataille.

III. De la Composition.

J'ajouterai à ces notices sur la proportion, quelques remarques sur la composition. Dans cette partie de l'Art les Anciens avoient adopté deux regles principales dont ils ne se départoient guere: l'économie des figures & la retenue dans leurs actions.

 Par

Par rapport à la premiere regle il paroît par plusieurs monumens antiques que les loix du théâtre, introduites par Sophocle (1), de ne jamais faire paroître sur la scene plus de deux personnages (2) avoient été aussi adoptées & observées par les Artistes. Nous trouvons de même que les Anciens s'étoient singulierement attachés à exprimer beaucoup avec peu & à rendre toute une action par une seule figure: c'est ainsi que le Peintre Théon avoit représenté la figure d'un Guerrier qui resiste seul à ses adversaires, sans les avoir introduits dans son tableau (3). D'ailleurs les anciens Artistes, puisant tous dans une même source, dans Homere, s'attachoient à un nombre fixe de personnages. En effet l'Antiquité nous offre plusieurs événemens qui se passent entre deux ou trois personnes: tel est par exemple le troc des armes de Glaucus & de Diomede, l'entreprise d'Ulysse & de Diomede sur le camp des Troyens, avec la mort de Dolon, & une infinité d'autres sujets traités fréquemment par les Anciens. Il en est de même de l'Histoire héroïque avant la guerre de Troie: la plupart des événemens, comme chacun sait, y sont conduits à leur fin par trois figures. A l'égard du repos dans la composition des anciens Artistes, on ne voit jamais paroître dans leurs ouvrages, comme dans la plupart de ceux des Modernes, de ces compagnies où chacun s'empresse de se faire entendre conjointement avec les autres, ni de ces affluences du peuple, où l'un semble vouloir monter sur l'autre: les figures de l'Antiquité ressemblent à des assemblées de person-

(1) Aristot. Poet. c. 4. p. 243.

(2) Ne quarta loqui persona laboret. Hor. art. poet.

(3) Aelian. vari. hist. L. 2. c. ult.

perſonnes qui marquent & qui exigent de la conſidération. Ils entendoient très-bien ce que nous appellons groupper; mais il ne faut par chercher cette ſorte de compoſition dans le plus grand nombre des bas-reliefs, qui ſont tous pris des ſarcophages, où la longueur étroite de la forme ne permettoit pas toujours la manœuvre des grouppes. Cependant il ſe trouve quelques bas-reliefs où la compoſition eſt riche & où les figures grouppent bien: telle eſt entre autres la mort de Méléagre, ſujet que j'ai publié dans mes Monumens de l'Antiquité ([1]). Lorsque l'eſpace permettoit la variété dans la compoſition des figures, les Anciens, loin d'avoir négligé cette partie, peuvent même nous ſervir de modeles, fait atteſté par pluſieurs tableaux antiques publiés dans mes Monumens, & par une infinité de peintures tirées d'Herculanum. Je ne parlerai pas de cet autre ſtratagême que nos Artiſtes nomment contraſte ou équilibre; chacun connoîtra que les Anciens Maîtres connoiſſoient auſſi bien l'artifice des contraſtes, que leurs Poetes & leurs Orateurs connoiſſoient la figure de l'antithèſe, qui eſt pour ceux-ci ce que le contraſte eſt pour ceux-là. Il ſuit de-là que le contraſte, ainſi que l'antithèſe, doit être naturel & naître de ſon ſujet, & que cette induſtrie ne doit pas être regardée comme un grand effort de génie, ainſi qu'il arrive à l'égard des Artiſtes modernes, chez qui le contraſte eſt tout, chez qui il excuſe tout. C'eſt à l'appui des contraſtes que Chambray ſe préſente ſur la ſcene pour juſtifier Raphaël, relativement à un de

(1) Monum. ant. méd. N. 19.

de ſes deſſins gravé par Marc-Antoine, repréſentant le Maſſacre des Innocens, où les figures de femmes ſont fortes de chair, & où celles des meurtriers ſont décharnées. Selon cet Ecrivain l'Artiſte à pris ce parti par rapport aux contraſtes, pour rendre les meurtriers encore plus hideux (1).

(1) Chambray, Idée de la Peinture. p. 46.



CHA-



CHAPITRE IV.

De la beauté des parties du corps humain.

Jusqu'ici j'ai procédé par la voie analytique dans la considération du beau, c'est a dire j'ai passé du tout aux parties; mais j'aurois pu également employer la méthode synthéque, & ramener le Lecteur de la recherche des parties à celle du tout. L'étude de l'individuel de la beauté doit être surtout dirigée sur les extrémités, non seulement parce que les extrémités renferment la vie, le mouvement, l'expression & l'action, mais aussi parce que la forme de ces parties est la plus difficile à saisir, & qu'elle fixe principalement la différence du beau & du laid, de l'antique & du moderne. La tête, les mains & les pieds, sont les premiers objets d'étude pour le Dessinateur, & ils

Introduction.

ils doivent être auſſi les premiers ſujets de recherche pour le Connoiſſeur. Dans toutes choſes la deſcription des parties eſt difficile à faire: auſſi l'eſt-elle ſingulierement dans l'énumération des parties du corps humain.

I. De la tête.

A. Du profil.

Dans la configuration du viſage le profil Grec eſt le principal caractere d'une haute beauté. Ce profil eſt une ligne preſque droite, ou marquée par une douce infléxion; cette ligne décrit le front avec le nez dans les têtes de jeuneſſe, particulierement dans celles de femmes. La nature eſt plus avare à le former ſous un ciel âpre que dans un climat doux, ainſi que nous l'avons dit; mais quelque part qu'elle le forme, dès-lors l'enſemble du viſage nous offre la beauté. Les formes droites & pleines conſtituent le grand, & les contours coulans & légers le délicat. Ce qui prouve que ce profil renferme la beauté, c'eſt le caractere du profil contraire. Plus l'infléxion du nez eſt forte, plus le profil s'écarte de la belle forme; lorsqu'on regarde un viſage de côté & qu'on y remarque un mauvais profil, on peut s'épargner la peine de chercher la beauté ſur la phyſionomie. Mais ce qui prouve encore dans les ouvrages antiques que ce profil n'eſt pas une forme qui ſoit reſtée ſans raiſon des lignes droites de l'ancien ſtyle de l'Art, c'eſt la profonde infléxion du nez qu'on remarque aux figures Egyptiennes, dont d'ailleurs les contours ſont droits. Il eſt probable que le nez carré des Anciens (1), n'étoit pas ce nez que Junius nous explique par un nez ample (2), ce qui ne nous donne aucune idée: ce mot doit s'entendre ſans doute par notre profil Grec, foiblement interrompu. L'on pouroit expliquer autrement le mot carré & en-

(1) Philoſt. Heroic. p. 673. l. 22. p. 715. l. 27.

(2) De Pict. vet. L. 3. c. 9. p. 157.

& entendre ſous cette dénomination un nez dont la ſurface offriroit des travaux larges & des angles ſaillans, comme ſont traitées les ſtatues de Pallas & de la prétendue Veſtale du palais Giuſtiniani. Mais cette forme ne ſe trouve abſolument que dans les ſtatues du ſtyle le plus ancien, telles que ces deux-là.

B. Du front.

Après avoir indiqué la beauté du profil, c'eſt à dire la belle forme de l'enſemble du viſage, je pourſuivrai la deſcription de la tête, en commençant par le haut. Il réſide dans la nature du front un des principaux caracteres d'une belle conformation. Les recherches que nous avons faites ſur cet objet & celles qui nous viennent des anciens Ecrivains, nous enſeignent que le front pour qu'il ſoit beau doit être court (1): de ſorte qu'un front élevé paſſoit chez les Anciens pour une difformité (2). Comme dans la fleur de la jeuneſſe le front eſt ordinairement court & qu'il reſte tel jusqu'à ce qu'il ſoit dégarni par la chûte des cheveux, il ſemble que la nature a imprimé elle même à l'âge de la beauté ce caractere, dont la privation ne peut être que préjudiciable à la beauté.

Pour ſe convaincre de la juſteſſe de cette obſervation, on n'a qu'à faire l'expérience ſur une perſonne qui a le front petit, en lui couvrant les cheveux du toupet avec les doigts & en ſe figurant le front d'autant plus élevé; dès-lors on ſera frappé d'une certaine diſconvenance de proportion & on ſentira combien un front élevé peut être préjudiciable à la beauté. C'eſt d'après cette maxime que les Circaſſiennes, pour faire paroître leur front plus petit, ſe peignent les cheveux du toupet par deſſus, de façon que ces cheveux deſcendent presque jusqu'aux ſourcils.

(1) Lucian. amor. p. 922.

(2) Id. Dial. meretr I. p. 516.

mais comme le haut de la tête y est défectueux, le front a été restauré sur la gravure en cuivre par des gens qui n'ont pas fait toutes ces observations. Il est certain que si les Médaillistes avoient voulu faire les mêmes réflexions, nous trouverions aujourd'hui l'image d'Hercule sur une infinité de Médailles qui portent d'autres noms, tel que celui d'Aléxandre ou de quelqu'autre Roi. Combien n'y-t-il pas de médailles, qui représentent une tête de jeunesse couronnée de laurier & qui portent le nom d'Aléxandre le grand, tandis qu'elles devroient porter celui d'Hercule?

b b. Des cheveux du front d'Aléxandre.

Il en est de même des têtes d'Aléxandre: les cheveux qui couronnent le front du conquérant de l'Asie sont des caracteres constans qui le font connoître. Mais ces cheveux qui ont de la ressemblance avec ceux de Jupiter, pour le fils duquel il vouloit passer, sont relevés par dessus le front & retombent par ondes en différens étages des deux côtés. Plutarque qui nomme ces sortes de cheveux relevés par dessus la tête, ANASTOLIN TÎS KOMÎS, dit, dans la vie de Pompée, que ce Capitaine avoit porté ses cheveux comme Aléxandre (1): dans le troisieme volume de cette Histoire, je communiquerai mes observations sur cet objet.

D. De la fausse dénomination d'une tête sur une pierre gravée

La remarque au sujet des cheveux courts & recourbés sur le front d'Hercule, peut être appliquée en particulier à un buste ou une tête de jeunesse, gravée sur une améthiste du cabinet du Roi de France (2). Cette tête nous offre une figure voilée d'une étoffe légere & transparante qui passe depuis l'épaule jusque par dessus la tête & qui couvre la couronne de laurier, dont elle est ceinte. Le même voile couvre la partie inférieure du

(1) Plutarch. Pompej. p. 1132. l. 4. (2) Mariette, Pier. gr. T. I. p. 379.

du viſage jusque vers le milieu du nez, de ſorte que les traits de cette partie ſont diſtinctement rendus ſous ce voile.

Un Savant, qui a écrit une diſſertation particuliere ſur cette pierre (1), prétend prouver qu'elle repréſente Ptolémée, Roi d'Egypte & pere de la fameuſe Cléopatre, Prince ſurnommé Auletes, c'eſt à dire joueur de flûte, parce qu'il aimoit à jouer de cet inſtrument (2); & que l'étoffe qui couvre le bas du viſage, (car notre Savant ne s'embarraſſe pas des autres parties voilées, tels que la tête & l'épaule) eſt ce bandeau, nommé, PHORBEIAS & PHORBEION, que les joueurs de flûte s'attachoient ſur le viſage, & par l'ouverture duquel ils conduiſoient les flûtes jusqu'à leur bouche. Cette conjecture pouroit acquérir de la probabilité, ſi nous n'avions pas une idée nette de ce bandeau. Sur un autel triangulaire conſervé au Capitole on voit un Faune qui joue de deux flûtes & qui a un pareil bandeau attaché ſur ſa bouche. Cette tête, ſe trouvant gravée dans pluſieurs ouvrages (3), devoit être connue de l'Auteur de la Diſſertation. Sur un tableau d'Herculanum nous voyons auſſi un joueur de flûte la bouche ainſi bandée (4). Ces deux figures nous montrent que PHORBEION étoit une bande étroite, que les joueurs de flûte ſe mettoient ſur la bouche & ſur les oreilles, & qu'ils s'attachoient derriere la tête: de ſorte qu'elle n'a rien de commun avec le voilement de la tête dont il eſt queſtion.

Cependant cette tête, unique dans ſon eſpece, mérite une plus ample diſcuſſion, afin de trouver par des conjec-

(1) Baudelot Dairval, Diſſ. ſur une Pierre gravée du cab. de Madame. Paris, 1698. 8.

(2) Strab. L. 17. p. 796. A.

(3) Mercurial. de Gymnaſt.

(4) Pitt. Erc. T. 4.

conjectures la vraie ſignification de ſes attributs. Pour parvenir à ce but comparons cette figure aux têtes d'un jeune Hercule, & nous y découvrirons une reſſemblance parfaite. Son front s'éleve avec l'arrondiſſement & la grandeur qui caractériſe ce héros. Ses cheveux du front, ſont traités comme j'ai dit ci-devant; une partie de ſes joues jusqu'aux oreilles commence à ſe revêtir d'un leger duvet (1).

Cui prima jam nunc vernant lanugine malae.

ce duvet, ſelon un ancienne remarque, eſt le précurſeur de la barbe (2). Les oreilles de cette figure reſſemblent aux oreilles d'Hercule qui les avoit comme les Pancratiaſtes.

a. Que cette tête repréſente Hercule chez Omphale.

Mais quelle explication donner de l'étoffe qui entoure la tête en queſtion, & quel rapport peut-elle avoir avec Hercule? Je m'imagine que l'Artiſte a voulu figurer ici Hercule au ſervice d'Omphale Reine de Lydie. Ce qui m'a fait naître cette conjecture, c'eſt une tête de Pâris de la Villa Negroni, qui eſt voilée de cette maniere jusqu'au bord de la lèvre inférieure: de ſorte que cela paroît avoir été une mode commune aux Phrygiens & aux Lydiens, comme nations limitrophes. Au rapport de Strabon, les Poëtes tragiques confondoient ces deux peuples (3), ſurtout en parlant de l'époque où Tantale étoit leur Maître commun (4). De plus Philoſtrate nous apprend que les Lydiens faiſoient le contraire des Grecs, & qu'ils couvroient d'une draperie legere les parties du corps que ceux-ci montroient nues (5): ſi bien qu'en conſidérant ces deux indices ma conjecture ne ſauroit paroître deſtituée de fondement.

Du

(1) συγκατιοῦσα ἡ κόμη τῷ ἰούλῳ παρὰ τὸ οὖς. Philoſtr. c. 11. p. 779.
(2) Anthol. L. 6. c. 22. p. 440.
(3) Strab. L. 14. p. 665. C.
(4) Athen Deipn. L. 14. p. 625. F.
(5) Philoſtr. L. 1. c. 30. p. 808.

b. Preuve tirée de la mode des Lydiens.

Du reste Philostrate n'a pu faire lui même cette observation sur la mode des Lydiens: de son tems ce peuple n'existoit pas plus que les Phrygiens. Dès-lors les mœurs des habitans de ces contrées de l'Asie mineure avoient pris une autre forme; il faut par conséquent qu'un Ecrivain antérieur, mais qui ne nous est pas connu, ait fait mention de cette façon de se voiler des Lydiens. D'ailleurs Euripide parle d'un usage semblable des Phrygiens, lorsque dans sa Tragédie d'Hécube il introduit Agamemnon, qui demande à la Reine de Troie, à la vue du corps de Polydore son fils, étendu devant sa tente: Quel est ce Troyen mort; car ce ne peut pas être un Grec, son corps étant couvert d'un vêtement (1)? Or il n'est pas question ici du linge dans lequel on avoit coutume d'ensevelir les morts, mais d'un ajustement particulier des Phrygiens, différent de celui des Grecs. Du reste si l'on veut entendre ce passage, comme concernant le vêtement Troyen en général, il faut regarder ma remarque comme superflue.

c. Explication d'une peinture analogue sur un vase de terre cuite.

Cependant je ne dis pas cela par défiance de ma conjecture au sujet de l'usage ordinaire des Lydiens de se voiler le visage. Quoiqu'il en soit, je crois donner un nouveau poids à mon explication sur cette pierre, par la description d'un vase en terre cuite, qui se trouve gravée dans la collection des vases de M. d'Hamilton. —

La peinture de ce vase représente sans doute Hercule, vendu à Omphale qui est assise ici avec trois autres figures de femmes. Cette Reine s'est envelopé dans une drape-

(1) — τὶν ἄνδρα τὸνδ' ἐπὶ σκήναις ὁρῶ
θανόντα Τρώων; ὄυ γὰρ Ἀργείων πέπλοι
Δέμας περιπτυόνοντες, ἀγγελόυσι μοι.
Hecub. v. 732.

draperie mince & transparente, paſſée par deſſus la tunique; cette draperie voile non ſeulement toute ſa main gauche, mais elle remonte ſur la partie inférieure du viſage jusqu'au deſſus du nez, comme nous voyons la tête d'Hercule ſur la pierre en queſtion. Si l'Artiſte avoit voulu montrer toute la ſtature de ce Héros ſur cette pierre, il l'auroit habillé d'une maniere ſemblable. Les hommes en Lydie portoient auſſi un vétement qui leur deſcendoit jusqu'aux pieds & qui s'appelloit BASARA (1). On l'appelle en général LYDIOS, avec l'addition LEPTOS, mince: c'eſt ainſi qu'il faut lire Athénée (2), contre le ſentiment de Caſaubon (3), paſſage qui ſe trouve éclairci par mon explication. Hercule qui paroît devant Omphale, laiſſe repoſer la main droite ſur ſa maſſue, & porte la main gauche ſur ſes genoux, ſelon l'uſage des ſupplians. Entre ces deux perſonnages plane une petite figure d'homme qui paroît être un Génie, & qui pouroit être Mercure, chargé de vendre Hercule à la Reine de Lydie (4); toutefois ce ſeroit le ſeul monument antique qui repréſenteroit ce Dieu avec de longues aîles attachées ſur le dos. Cet enfant qui eſt aîlé & tout blanc, pouroit être auſſi l'ame d'Iphitus tué par Hercule qui, pour expier ce meurtre, ſe ſoumit à être l'eſclave d'Omphale, ſelon l'oracle d'Apollon (5). A moins que ce ne ſoit le Génie de l'amour, qui vient de détourner Omphale de ſon entretien, pour l'engager à recevoir le jeune Héros qui ſera bientôt l'objet de ſa tendreſſe. Une femme aſſiſe aux pieds de la Reine, porte des cheveux courts à la façon des hommes; cette maniere de porter les cheveux,

contre

(1) Poll. Onom. L. 7. ſegm. 60.

(2) Athen. Deipn. L. 6. p. 256. l. ult.

(3) Cauſaub. in Athen. L. 6. c. 16. p. 451.

(4) Sophocl. Trachin. v. 286. Apollod. bibl. L. 2. p. 73. B.

(5) Diod. Sic. L. 4. p. 237.

contre la coutume de son sexe, doit avoir une signification particuliere. Qu'on me permette de hazarder une conjecture. Cette personne ne représenteroit-elle pas une jeune fille Eunuque, les Lydiens ayant été les premiers qui aient cherché à dénaturer ainsi le sexe des femmes? On attribue cette découverte à Andramitus Roi de Lydie; ce Prince fut le quatrieme Roi qui avoit regné sur ce peuple avant Omphale. Il avoit recours à cette castration pour se servir d'Eunuques femelles au lieu d'Eunuques mâles (1). Par quelles marques pouvoient-on désigner ces sortes de personnes, si ce n'est par les cheveux courts, comme les portent les jeunes gens? Ces cheveux, coupés comme ceux des Eunuques, indiquoient chez elles une sorte de changement de sexe. Et le savant Peintre de ces vase, en introduisant un pareil personnage dans sa composition & en mettant en action une Reine de Lydie si fameuse, a fixé le lieu de la scene. Je ne m'étendrai pas davantage sur ce sujet, & je passerai sous silence les idées qui me sont venues sur les Tribades, conformément à l'excessive lubricité des femmes Lydiennes.

Je crains que la discussion de cette pierre remarquable ne paroisse à bien des lecteurs une digression inutile; je devrois donc reprendre le fil de mon discours & indiquer la beauté des autres parties du visage. Cependant je ne saurois m'empêcher de faire connoître encore deux têtes d'un jeune Héros de la plus belle configuration idéale, deux têtes parfaitement semblables qui, par les cheveux du front, ressemblent à Hercule, & qui sont ceintes d'un diadême. La singularité de ces deux têtes est qu'on voit au dessus des tempes deux trous assez grands

E. Des têtes d'Hyllus.

(1) Athen. Deipn. L. 11. p. 515. E. χρῆσθαι αὐταῖς [illegible] εὐνούχων.

grands pour y fourer le pouce; ces trous paroissent avoir servis à y faire tenir des cornes. A l'une de ces têtes les trous avoient été bouchés par un Sculpteur moderne. La physionomie du personnage & les cheveux ne permettent pas de songer à des cornes de bouc & à de jeunes Faunes: il est à croire que ces trous étoient faits pour y adapter de petites cornes de taureau. Cet attribut avoit été donné aux têtes de Seleucus I, Roi de Syrie (1); mais nos têtes ne ressemblent pas aux portraits de ce Prince. Ainsi tout considéré, je pense qu'elles représentent Hylius fils d'Hercule, dont les images, au rapport de Ptolémée-Ephestion, étoient surmontées d'une corne sur le côté gauche de la tête (2) & l'Artiste lui aura donné la seconde. Je possede l'une de ces têtes, & l'autre appartient à M. Cavaceppi.

F. Des yeux, & de la beauté de leur forme en général.

Les yeux sont une partie plus essentielle encore de la beauté que le front. Dans l'Art il faut les considérer plus d'après leur forme que d'après leur couleur, parce que ce n'est pas dans la couleur, mais dans la forme que réside la belle conformation, à laquelle la couleur variée de l'iris ne change rien. Quant à la forme des yeux en général, il est inutile de dire que les grands yeux sont plus beaux que les petits; je ne répéterai pas non plus ce que d'autres ont observé (3), que le mot de BOÔPIS, avec lequel Homere caractérise la beauté des yeux, ne désigne pas des yeux de bœufs, & que la syllabe BO, considérée comme un EPITATIKON, selon les Grammairiens, signifie une grandeur, tant ici que dans plusieurs autres mots, composés de cette particule. De-là le Scholiaste d'Homere traduit BOÔPIS par MELANOPHTHALMOS,

(1) Liban. in Antioch. p. 351.
(2) Ap. Phot. Biblioth. p. 475.
(3) Exc. de l'Ant. Constant. p. 127. A.

MOS, avec des yeux noirs, & KALÎ TO PROSÔPON, d'un belle figure ([1]). L'on peut consulter sur cette matiere les recherches du savant Martorelli dans ses Antiquités Napolitaines ([2]).

Aux têtes idéales, les yeux sont toujours plus enfoncés qu'ils ne le sont en général dans la nature, ce qui donne plus de saillie à l'os des sourcils. Il est vrai que des yeux enfoncés ne sont pas une propriété de la beauté, & ne donnent pas un air ouvert à la physionomie; mais dans les grandes figures, placées à une certaine distance de la vue, les yeux auroient peu d'effet sans cet enfoncement, attendu que le globe de l'œil est presque toujours lisse. Ainsi l'Art, s'écartant ici de la nature, a eu recours aux cavités & aux éminences pour produire plus de jour & d'ombre, stratagême par lequel les yeux, qui auroient été sans cela dénués d'expression & comme morts, gagnent plus de vivacité & plus d'activité. L'Art, en adoptant cette forme des yeux, en fit presqu'une régle générale, même pour les petites figures: car aux têtes des médailles on voit les yeux avec les mêmes enfoncemens. C'est sur les médailles qu'on commença à indiquer la lumiere de l'œil, comme l'appellent les Artistes, par un point élevé sur la prunelle, & cela avant le tems de Phidias, ainsi que nous le voyons par les médailles de Gélon & d'Hiéron, Rois de Syracuse. Il paroît que c'est d'après ces principes & dans les mêmes vues qu'on a mis des yeux d'une autre matiere aux têtes sculptées, ce qui avoit été pratiqué dans les tems les plus reculés par les Sculpteurs Egyptiens. A l'égard de ces yeux incrustés, j'y reviendrai ci-après.

a. Beauté des yeux dans les têtes idéales.

 C'est

(1) Schol. Il. A. v. 50.

(2) Martorelli Antich. Napol. Voll. II. degli Euboici, p. 127.

b. Beauté des yeux des Divinités.

C'eſt ainſi que la beauté des yeux étoit déterminée en général. Sans s'écarter de cette forme, ils ne laiſſoient pas de différer dans les têtes des Divinités, de ſorte que les yeux en ſont des traits caractériſtiques. Dans les têtes de Jupiter, d'Apollon & de Junon, la coupe de l'œil eſt grande & arrondie; elle eſt plus étroite qu'à l'ordinaire dans ſa longueur, pour donner plus de majeſté à l'arc qui le couronne. Pallas a pareillement de grands yeux, mais elle a les paupieres baiſſées, pour donner à ſon regard un air virginal. Vénus au contraire a les yeux petits; la paupiere inférieure tirée en haut, caractériſe cette grace & cette langueur que les Grecs nomment YGRON. Ce ſont des yeux de cette nature qui diſtinguent Vénus-Uranie de Junon. De-là vient que ceux qui n'ont pas fait cette obſervation, ont pris la Vénus céleſte pour une Junon, d'autant plus qu'elles ſont toutes deux ceintes du diadême. Pluſieurs Artiſtes modernes qui, voulant ſans doute ſurpaſſer les Anciens dans cette partie, ſe ſont imaginés de rendre le BOÔPIS d'Homere, dont nous venons de parler, en donnant tant de ſaillie au globe de l'œil, qu'il déborde ſon orbite. C'eſt avec de pareils yeux que s'offre la tête moderne de la prétendue Cléopâtre dans la Villa Médicis: les yeux de cette tête reſſemblent aſſez à ceux des pendus. Cependant un Sculpteur de nos jours paroît avoir pris pour modele ces mêmes yeux dans la ſtatue de la Vierge Marie expoſée à l'égliſe de Saint *Carlo al Corſo* à Rome.

a. a. Des paupieres.

Les Anciens paroiſſent avoir dévoilé tous les myſteres de la beauté, jusqu'au jeu des paupieres: car l'expreſſion d'ELIKOBLEPHAROS, chez Héſiode ſemble déſigner une forme particuliere de paupieres. La foule des Grammairiens poſtérieurs interpréte ce mot d'une maniere vague & diffuſe par KALLIBLEPHAROS, c'eſt à dire,

dire, avec de belles paupieres. Tandis que le Scholiaste d'Hésiode, qui pénètre le sens caché de cette expression, nous apprend qu'ELIKOBLEPHAROS caractérise des yeux dont les paupieres ont un mouvement ondoyant que le Poëte compare au jeune ceps de la vigne ([1]). En effet, nous trouvons de la justesse dans cette comparaison, lorsque nous considérons les douces inflexions des belles paupieres, qui se manifestent singulierement aux têtes idéales du premier rang, tel qu'à celles d'Apollon, de Niobé, & surtout de Vénus. Aux têtes colossales, comme à celle de la Junon de la Villa Ludovisi, cette marche circulaire est encore plus distincte & plus sensible. Aux têtes de bronze du cabinet d'Herculanum les bords des paupieres nous offrent des indices que les poils qui les composent, BLEPHARIDES, n'y ont pas été pratiqués avec l'outil.

bb. Des sourcils, & des caracteres de leur beauté.

La beauté des yeux mêmes se trouve relevée & pour ainsi dire couronnée par les sourcils. Quant à la beauté des sourcils, elle consiste singulierement dans la finesse des poils dont ils sont formés, ce qui indique dans l'Art le tranchant de l'os qui couvre les yeux. C'est là le beau caractere des sourcils, ou l'OPHRYÔN TE TO EUGRAMMON de Lucien, qui trouva ces parties d'une si grande beauté dans les têtes de Praxitele ([2]). Quand Pétrone nous trace les caracteres de la beauté des sourcils par ces mots: *Supercilia usque ad malarum scripturam currentia, & rursus confinio luminum pene permixta*, je crois qu'on peut mettre au lieu de *scripturam*, qui ne signifie rien, *stricturam*, quoique je n'ignore pas que ce terme, tel qu'on l'entend chez les Auteurs, n'est pas applicable ici. Mais veut-on lui donner

(1) Struys, Voyages. T. 2. p. 75. (2) Imag. p. 5.

donner la signification du verbe *stringere* dont *strictura* est le dérivé, alors Pétrone auroit voulu dire, jusqu'aux limites des joues: car *stringere* a la même signification que *radere*, c'est à dire, glisser tout auprès (1).

cc. Réfutation des sourcils qui se joignent.

Je suis étonné, je l'avoue, que Théocrite, ce Poëte si plein de délicatesse, ait pu trouver de la beauté dans des sourcils qui se joignent; je le suis moins, j'en conviens, qu'il ait été suivi par d'autres Ecrivains, entre autres par Isaac Porphyrogenete, qui donne de pareils sourcils à Ulysse, SYNOPHRYS (2), & pareillement par le prétendu Darès le Phrygien, qui veut caractériser la beauté de Briséis par des sourcils qui se joignent. Bayle, sans se piquer d'être connoisseur en fait d'ouvrages de l'Art, trouve cela assez étrange & pense que les sourcils joints de Briséis ne passeroient pas de nos jours pour un assortiment de beauté (3). Mais on peut être assûré que chez les Anciens les connoisseurs du beau pensoient de même: Athénée, en louant une belle personne, releve surtout la séparation de ses sourcils. Il est vrai que la tête de Julie, fille de Titus, & une autre tête du Palais Giustiniani nous offrent des sourcils qui se joignent; mais qu'on ne croye pas que l'Artiste aît eu recours à cet artifice pour relever la beauté de ces personnes, il ne se proposoit que de faire des portraits ressemblans. Suétone nous apprend qu'Auguste avoit des sourcils qui se joignoient; cependant de toutes les têtes de cette Empereur aucune ne le représente ainsi. Les sourcils qui se joignent, dit une épigramme Grecque, sont des marques d'orgueil & d'aigreur (4).

La

(1) Virg. Aen. 8. v. 63.
(2) Ap Rutgers. var. lect. L. 5. c. 20. p. 511.
(3) Bayle, Dict. v. Briséis.
(4) Anthol. L. 7. p. 459. l. 18.

La bouche eſt, conjointement avec les yeux, la plus belle partie du viſage; la beauté de ſa forme eſt ſi connue, que je n'ai pas beſoin d'en faire la deſcription. Tout le monde ſait que la lèvre inférieure doit être plus pleine que la lèvre ſupérieure, ce qui fait naître au deſſous cette inflexion ſenſible qui donne au menton un arrondiſſement plus complet. A l'une des belles ſtatues de Pallas, conſervées à la Villa Albani, la lèvre inférieure avance inſenſiblement, pour mieux rendre l'air de gravité qui convient à cette Déeſſe. Aux figures humaines de l'ancien ſtyle, les lèvres ont coutume d'être cloſes; mais aux figures divines de l'un & l'autre ſexe, elles ne le ſont pas entierement. Aux ſtatues de Vénus les lèvres ſont à demi-cloſes, pour exprimer par-là la langueur, le deſir & l'amour: cette même remarque eſt applicable aux figures héroïques. C'eſt à cette ouverture de la bouche d'une ſtatue d'Apollon placée dans ſon temple au mont Palatin à Rome, que fait alluſion Properce par le terme *hiare:*

G. De la bouche.

Hic equidem Phœbo viſus mihi pulcrior ipſo
Marmoreus tacita carmen hiare lyra (1).

Il en eſt tout autrement des figures faites pour reſſembler au naturel; les têtes des Empereurs ont ſans exception des lèvres fermées. A quelques têtes du ſtyle ancien le bord des lèvres eſt tracé par une ligne tranchante, à d'autres ce même bord a une élévation inſenſible & paroît haché avec l'inſtrument, induſtrie qu'on employoit ſans doute pour mieux indiquer le trait de ces parties dans les figures placées à une certaine diſtance. Très-peu de figures, qui expriment le rire, tels que les Satyres & les Faunes, ont les dents viſibles; & quant aux

(1) L. 2. El. 23. v. 5.

aux figures des Divinités repréſentées avec cette expreſſion de bouche, je ne connois qu'une ſtatue d'Apollon du ſtyle antique, conſervée au palais Conti.

II. Du menton.

Les Artiſtes Grecs dans leurs figures de la haute beauté, n'interrompoient pas le menton par ce creux qu'on nomme foſſette. La beauté du menton conſiſte dans la plénitude de ſa forme arrondie; & la foſſette, nommée NYMPHÎ (1), étant individuelle & acceſſoire dans la nature, ne fut jamais regardée comme une qualité de la beauté univerſelle par les Artiſtes anciens, ainſi qu'elle l'a été par les Ecrivains modernes (2). C'eſt pourquoi cette foſſette n'eſt viſible ni à Niobé, ni à ſes filles, ni à la Pallas d'Albani, ni à Cérès ſur les médailles de Métaponte, ni à Proſerpine ſur celles de Syracuſe, qui ſont les figures de femmes de la plus haute beauté. Il en eſt de même des plus belles ſtatues d'hommes: la foſſette n'eſt donnée ni à l'Apollon du Vatican, ni au Méléagre du Belvedere, ni au Bacchus de la Vigne Médicis, ni aux autres belles têtes idéales, parvenues jusqu'à nous. La ſeule tête d'un Apollon de bronze, de grandeur naturelle, conſervée au cabinet du College Romain, & la Vénus de Florence ont cette foſſette, plutôt comme un agrément particulier, que comme un charme appartenant à la beauté de la conformation; & ce n'eſt pas le contraire de ce que je dis, lorsque Varron nomme cette foſſette un agrément imprimé avec le doigt de l'Amour. Comme la grandeur complette du menton eſt un caractere de ſa beauté, reconnu généralement & imprimé à toutes les figures antiques du premier rang, on peut conclure avec aſſûrance, lorsque le deſſin d'une figure nous

(1) Poll. Onom. L. 2. ſegm. 90.

(2) Franco, Dial. della belez. P. 1. P. 24. Rolli Rime, p. 13.

nous offre le menton creusé en bas, que ce creux est une preuve de l'ignorance du Dessinateur. Ainsi toutes les fois que nous trouvons des têtes idéales antiques avec un menton ainsi interrompu, nous pouvons conjecturer avec raison que c'est un rafinement d'une main ignorante moderne. De-là je doute que le beau Mercure de bronze du cabinet d'Herculanum, ait eu originairement une pareille fossette au menton; d'autant plus que l'on assûre que la tête de cette figure avoit été découverte brisée en plusieurs morceaux.

Aucune partie de la tête dans l'antique n'a coutume d'être exécutée avec plus de soin que les oreilles; la beauté de l'exécution est sur cet objet un caractere infaillible pour discerner le travail antique de la restauration moderne. Ce caractere est tel que lorsqu'on est en suspens sur l'antiquité d'une pierre gravée, & qu'on voit que l'oreille, au lieu d'être finie avec soin, n'est pour ainsi dire qu'indiquée, on peut avancer en toute sûreté que l'ouvrage est moderne. Pour les figures des personnages déterminés, ou les portraits, il arrive quelquefois que la forme des oreilles, lorsque le visage a été mutilé & rendu méconnoissable, nous fait deviner la personne même: c'est ainsi qu'une oreille d'une ouverture intérieure très-grande nous apprend qu'elle fait partie de la figure de Marc-Aurele. Dans ces sortes de figures les anciens Artistes ont été si attentifs à bien rendre cet organe, qu'ils ont même indiqué ce que l'oreille avoit de difforme, comme nous le voyons à un beau buste du Marquis de Rondinini & à une autre tête de la Villa Altieri.

I. Des oreilles en général &c.

Indépendamment de toutes les différentes formes d'oreilles dans les têtes antiques, exécutées d'après le naturel, ou copiées d'après l'antique, on remarque une

2. Des oreilles des Lutteurs, ou des Pancratiastes

S 2 oreille

oreille toute particuliere, soit dans les figures idéales, soit dans celles des personnages déterminés. Les caracteres de ces oreilles consistent en ceci, qu'elles sont applaties & que les ourlets cartilagineux paroissent enflés, ce qui rend le passage intérieur plus étroit & rapetisse toute sa forme extérieure. C'est à quelques têtes d'Hercule que j'ai remarqué pour la premiere fois des oreilles semblables: dès-lors je conjecturai qu'il falloit que cette forme renfermât une signignification cachée, que je crois avoir trouvée, au moyen du tableau que Philostrate nous fait d'Hector.

Ce fameux Rhéteur introduit Palamede comme interlocuteur, & lui fait décrire la stature & les qualités des Héros Grecs & Troyens qui s'étoient signalés à la guerre de Troie: le Capitaine Grec releve particulierement les oreilles du fils de Priam & dit qu'il avoit des oreilles, ÔTA KATEAGÔS, c'est à dire qu'il avoit des oreilles brisées & écrasées. Il avoit eu les oreilles ainsi traitées, non à la lutte, comme le dit expressément Philostrate, attendu que ces sortes d'exercices n'étoient pas introduits chez les nations Asiatiques, mais au combat des taureaux. Ce qu'on appelle ici ÔTA KATEAGOS, se trouve éclairci, selon le même Auteur, par cette façon de parler, AMPHI PALAISTRON PEPONÎMENA TA ÔTA, c'est à dire des oreilles travaillées sur l'arène, comme il s'exprime au sujet de celles de Nestor. Il est vrai, je ne conçois pas, comment on a pu dire d'Hector qu'il a eu les oreilles ainsi traitées en combattant des taureaux; & Vigenere dans sa Traduction Françoise a formé le même doute. De-là je crois que le dernier Traducteur de ce Rhéteur, dans l'édition de Leipzig, a cru trancher la difficulté en recourant à une expression générale: il a rendu OTÂ KATEAGÔS par *Athletico erat habitu.*

Il

Il y a grande apparence que Philostrate parle ici comme par la bouche de Platon, qui fait faire à Socrate la demande suivante à Chariclès: „Dis-moi, si Périclès „a rendu les Athéniens meilleurs, ou s'il ne les a rendu „que plus babillards & plus vicieux?" Surquoi Chariclès répond: „Il n'y a que ceux qui ont les oreilles brisées „qui puissent tenir ce langage." Tôu ta ôta kateagotôu akouis tauta, c'est à dire, ceux qui ne savent que se battre sur l'arène. Platon fait sans doute allusion aux Spartiates, qui étoient de tous les Grecs ceux qui cultivoient le moins les Arts élevés au plus haut période par Périclès, & qui faisoient généralement plus de cas des exercices du corps, que des productions de l'esprit. Je n'ignore pas que Serranus s'écarte entierement de mon opinion en rendant ce passage de la maniere suivante: *Haec audis ab iis, qui fractus obtusasque istis rumoribus aures habent.* C'est à dire: „c'est ce que tu entens dire à ceux qui ont les oreilles „remplies de ces bavardages." Car ma conjecture, relativement aux Spartiates, a pour appui un autre passage de Platon, dans son Protagoras, où, parmi les qualités qui distinguent ces fiers Républicains des autres Grecs, il dit d'eux: oi men ôta ta katagnon, ceux qui ont les oreilles brisées. Du reste cette façon de parler n'a pas été mieux commentée que la précédente; Meursius, croyant que les Spartiates se déchiquetoient eux-mêmes les oreilles, rend ce passage par: *Aures sibi concidunt.* De-là, le même Commentateurs n'a pas mieux entendu les mots suivant: Imantas perielitlon, dans l'idée que les Spartiates, après s'être déchiquetées les oreilles, se les serroient avec des courroies. Mais on conçoit aisément qu'il est question ici de ces courroies de combat, dont les Athletes s'entouroient les mains, comme un autre Savant l'a remarqué avant moi.

Lucien appelle un Lutteur avec des oreilles de cette nature, OTOKATAXIS. Diogene-Laërce, en parlant du Philosophe Lycon, célèbre Lutteur, le désigne par un OTOTHLADIAS terme Synonyme. Hesychius & Suidas expliquent ce dernier mot par, TA ÔTA TETHLASMENAS, des oreilles écrasées, & ne sauroit être entendu avec Heinsius par des oreilles mutilées. Saumaise, qui rapporte ce passage de Laërce, s'arrête longtems au mot aisé d'EMPINTIS & passe sous silence le terme difficile d'OTOTHLADIAS.

Parmi les Héros de l'Antiquité celui qui se distingue par des oreilles de cette nature c'est surtout Hercule, parce que, dans les jeux qu'il institua lui même à Elis en l'honneur de Pelops fils de Tantale, il gagna le prix comme Pancratiaste: il fut encore vainqueur aux jeux qu'Acaste, fils de Pélée célébra à Argos. De plus Pollux est figuré avec des oreilles semblables, parce qu'il remporta la victoire comme Pancratiaste dans les premiers jeux Pythiques de Delphe; cette forme d'oreilles donnée à un jeune héros sur un grand bas-relief de la Villa Albani m'a fait croire que cette figure représente Pollux, ainsi que je l'ai fait voir dans mes Monumens de l'Antiquité. On remarque encore de semblables oreilles à la statue de Pollux au Capitole & à une petite figure du même héros au palais Farnese. Il faut observer toutefois que toutes les figures d'Hercule ne paroissent pas avec des oreilles ainsi conformées: celles qui nous le représentent comme Pancratiaste & par conséquent avec ce caractere, sont, en fait de statues, celle d'Hercule en bronze au Capitole, & six autres de marbre qu'on voit, la premiere au Belvedere, la seconde à la Villa Médicis, la troisieme au palais Mattei, la quatrieme à la Villa Borghese, la cinquieme à la Villa Ludovisi, & la sixieme au jardin

jardin du palais Borghese. Parmi les têtes d'Hercule avec des oreilles portant ces caracteres, je peux citer les suivantes: celles du Capitole, du palais Barberini, de la Villa Albani, mais la plus belle de toutes ces têtes est celle d'un Hermès du Comte Fede, Antique trouvée à Tivoli dans les ruines de la Villa Adriana. Les Savans, qui ont présidé à la publication des Antiquités du cabinet d'Herculanum, auroient pu confirmer la vraie représentation des oreilles des Lutteurs, s'ils avoient voulu faire plus d'attention à celles des deux bustes d'Hercule de grandeur naturelle & de bronze, attendu que ces têtes étoient assez reconnoissables par leur configuration & par leurs cheveux: faute de faire des observations sur les caracteres en question, ils nous ont donné de fausses notions de ces Antiques, en faisant passer la premiere qui est dans l'adolescence pour un Marcellus, petit fils d'Auguste (1), & la seconde qui est dans l'âge viril pour un Ptolémée Philadelphe (2).

Il y a apparence que quelques unes des plus belles statues de l'Antiquité qui représentoient des Pancratiastes & qui étoient des ouvrages de Myron, de Pitagoras & de Leocharès, ainsi que le bel Antolycus, ont été caractérisées par de semblables oreilles. Nous voyons aussi que l'oreille droite du prétendu Gladiateur de la Villa Borghese a cette forme, ce qu'on n'avoit pas encore remarqué, parce que l'oreille gauche a été restaurée. A la Villa Albani on voit une statue représentant un jeune Héros, qui a des oreilles de cette forme; il en est de même d'une autre statue héroïque, qui étoit autrefois au palais Verospi & qui se trouve maintenant au cabinet de M. Jennings à Londres. C'est à de semblables

(1) Bronzi, Ercol. tav. 49. 50. (2) Ibid. tav. 61. 62.

bles oreilles que je crois reconnoître dans l'Hermès ou le Terme d'un Philosophe, à la Villa Albani, le fameux Lycon, successeur de Straton, de la secte Péripatéticienne: car ce Lycon, comme nous l'avons déja vu, avoit été dans sa jeunesse un fameux Pancratiaste, & il est à ce que je crois le seul Philosophe, qui se soit distingué par ce genre d'exercice. Or comme ce Philosophe, au rapport de Diogene-Laërce, avoit des oreilles écrasées, & qu'il offroit encore, après avoir renoncé à ces combats, toute la taille d'un Lutteur, PASAN SCHESIN ATHLÎTIKÎU EPIPHAINÔN, je crois rendre assez probable par-là ma dénomination de cet Hermès. Je conclus de plus que le beau buste de bronze du cabinet d'Herculanum, représentant un jeune homme avec de semblables oreilles sous la forme d'un Hermès, & portant en inscription le nom de l'Artiste, Apollonius, fils d'Archias, Athénien, nous offre ici la figure d'un jeune Lutteur & non pas celle de l'Empereur Auguste dans sa jeunesse, avec laquelle ce buste n'a aucune ressemblance (1). Pour conclusion je remarquerai encore qu'une statue du Capitole, connue sous le nom d'un Pancratiastes, ne sauroit être un pareil personnage, n'ayant pas les oreilles de la forme que je viens de leur assigner (2).

K. Des cheveux.

Non moins que les oreilles, les cheveux étoient des branches de l'Art dans lesquelles les Anciens Statuaires cherchoient à montrer leur industrie. Ces parties sont des traits caractéristiques pour distinguer le moderne de l'antique, en ce que les Artistes modernes different beaucoup de ceux des anciens, soit par le jet des cheveux, soit par l'exécution en général de ces détails. J'ai déja parlé ci-devant de la chevelure rabattue sur le front, & j'ai

(1) Bronzi, Ercol. tav. 45. 46. (2) Mus. Capit. T. 3. tav. 61.

& j'ai fait voir que cette façon de traiter les cheveux, ainsi que leur jet particulier, distinguoit un Jupiter & un Hercule des autres Dieux.

La maniere de traiter les cheveux étoit différente selon la nature de la pierre. Les cheveux, exécutés sur l'espece la plus dure, ont l'air de ces cheveux courts, peignés ensuite avec un peigne fin, parce que cette sorte de pierre est trop peu maniable pour pouvoir en tirer une chevelure flottante & bouclée. Tandis que dans les figures d'hommes, exécutées en marbre & datant des bons tems de l'Art, les cheveux sont tenus bouclés & flottans, excepté lorsque les têtes étoient des portraits; alors l'Artiste se trouvoit astreint à rendre les cheveux courts ou droits du personnage. Quant aux têtes de femmes, & particulierement aux figures virginales où les cheveux sont relevés & noués derriere la tête, on voit toute la chevelure traitée par ondes & formant des cavités considérables, tant pour y répandre de la variété, que pour y jetter du clair-obscur. C'est ainsi que sont travaillés les cheveux de toutes les Amazones, qui pouroient servir de modele à nos Artistes pour les statues de Vierges & de Martyres.

a. Comparaison de la maniere de traiter les cheveux des Artistes anciens & modernes.

Différens des Statuaires anciens, les Sculpteurs modernes ont adopté pour leurs figures d'hommes une certaine marche de cheveux, qui est propre aux Satyres ou aux Faunes, comme je le ferai voir ci-après, sans doute parce que l'exécution de cette espece de chevelure leur coute moins de peine; tandis que dans leurs figures de femmes ils ont rendu les cheveux avec peu ou point de cavités, ce qui leur ôte de la variété & ce qui les prive du clair-obscur.

Les cheveux des Satyres & des Faunes sont hérissés & peu crépés à leur pointe, parce qu'on a voulu leur donner

b. Des cheveux, des Satyres ou des Faunes.

donner le caractere des poils de chèvres, ainsi qu'on a donné des pieds de chèvres aux vieux Satyres & à quelques figures de Pan: c'est là ce qui a fait donner au Dieu Pan l'épithète de PHRIXOKOMÎS, aux cheveux hérissés (1). Ces sortes de cheveux s'appellent en général, EUTHYTHRIX, & Suétone les nomme *capillus leniter inflexus* (2). Si dans le Cantique des Cantiques (3) les cheveux de l'épouse sont comparés aux poils de chèvres, il faut entendre cela sans doute des chèvres de l'Orient, qu'on a coutume de tondre à cause de la longueur de leurs poils (4).

c. Des cheveux d'Apollon & de Bacchus.

Apollon & Bacchus portent des cheveux qui descendent le long des épaules. Il n'y a que ces deux Divinités qui les aient de cette forme; ce qu'il est bon de remarquer, parce que ce caractere de la chevelure les fait connoître dans leurs figures mutilées.

d. Des cheveux de la jeunesse.

Les enfans portoient des cheveux longs jusqu'aux années de l'adolescence, comme nous le voyons par le récit de Suétone, qui nous apprend que Néron, pendant son séjour à Naples, avoit rassemblé cinq mille enfans portant de longs cheveux (5). Mais les jeunes gens avoient coutume de porter les cheveux plus courts, surtout par derriere, excepté ceux de l'île d'Eubée, qu'Homere nomme à cause de cela OPITHON KOMOÔN.

e. De la couleur des cheveux.

A cette occasion je ne saurois passer sous silence la couleur des cheveux, d'autant plus que bien des passages des anciens Auteurs ont fait naître de singulieres méprises sur cet objet. La couleur blonde, XAUTHÎ, a toujours été regardée comme la plus belle, & la blonde cheve-

(1) Anthol. L. 4. c. 36. p. 364. l. 15.
(2) Suet. Aug. c. 79.
(3) C. 4. v. 1.
(4) Bochart, Hieroz. T. 1. L. 2. c. 51. p. 625.
(5) Suet. Nero. c. 2.

chevelure a été donnée également aux plus beaux des Dieux, à Apollon, à Bacchus, & aux plus illustres des Héros. Elien nous apprend qu'Aléxandre avoit des cheveux blonds (1). En conséquence de cette notion j'ai rétabli ailleurs (2) le sens de ce passage d'Athénée (3), OUD'O POIÎTÎS (SIMONIDÎS) OPHI LOGÔN CHRYSOKOMAN APOLLÔNA? passage qu'on avoit appliqué jusqu'alors aux cheveux noirs d'Apollon, & qui avoit été entendu de même par François Junius (4). Au moyen d'un signe d'interrogation tout le passage en question reçoit un sens tout opposé. Cette couleur des cheveux est aussi nommée, MELICHRÔOS (5), & lorsque Lucrece dit *Nigra* MELICHRÔOS *est* (6), il confirme le sens de notre passage. Le Poëte en parlant des flatteries impertinentes qu'on prodigue au beau sexe, cite aussi celle-ci, de nommer une jeune fille qui a des cheveux noirs, MELICHRÔOS, pour lui donner ce qu'elle n'a pas. De la maniere qu'on a interprêté jusqu'ici Simonide, il résulteroit que ce Poëte contrediroit le chantre d'Achille, qui ne caractérise aucun de ses personnages par des cheveux noirs.

La beauté de la forme des autres parties du corps, telles que les extrémités, les mains & les pieds, étoit aussi universellement déterminée que celle des surfaces. Et Plutarque montre en général sur cet objet, comme sur bien d'autres peu de connoissance de l'Art, lorsqu'il avance, que les Artistes ne portoient leur attention qu'à bien finir le visage, sans soigner également les autres parties de la figure. Les extrémités ne sont pas plus difficiles

II. De la beauté des extrémités des figures.

T 2

(1) Aelian. var. hist. L. 12. c. 14.
(2) Monum. Ant. V. 2. p. 46.
(3) Athen. Deipn. L. 13. p. 604. A.
(4) Juni. de Pict. vet. L. 3. c. 9. p. 232.
(5) Philost. L. 1. Icon. 4. p. 768.
(6) Lucret. L. 4. v. 1154.

ficiles dans la morale, où l'extrême vertu confine au vice, que dans l'Art, où les détails des figures attestent l'intelligence de l'Artiste à rendre le beau. Le tems & la fureur des hommes ne nous ont laissé que peu de beaux pieds & encore moins de belles mains. On sait que les mains de la Vénus de Médicis sont modernes; de-là on peut se faire une idée du jugement de ceux qui ont trouvé des défauts dans ces mains qu'ils ont cru antiques.

A. De la beauté des mains.

La beauté d'une main de jeunesse consiste dans un embonpoint modéré, avec des traces à peine sensibles, comme des ombres adoucies sur les jointures des doigts qui sont marquées à une main potelée par de petits trous. Les doigts sont tirés avec une diminution agréable, comme des colonnes d'une belle proportion, & paroissent sans indication des articles. Chez les anciens Statuaires, le dernier article des doigts n'est pas recourbé sur le devant comme chez les modernes; ils ne tenoient pas non plus les ongles si long que les tiennent ces derniers. Les Poëtes nomment de belles mains des mains de Pallas (1), ils disent encore des mains de Polyclete (2), parce que cet Artiste avoit la réputation de les faire d'une belle forme. Quant aux belles mains antiques qui se sont conservées, je citerai d'abord parmi celles d'hommes, une main de celui des fils de Niobé qui est étendu par terre, & une autre main de Mercure, embrassant Hersé, dans le jardin du palais Farnese. Quant aux belles mains de femmes, nous en avons une de l'Hermaphrodite de la Villa Borghese, & les deux mains, ce qui est bien rare, à la figure en question d'Hersé.

B. De la beauté des ge-

Les plus beaux genoux & les plus belles jambes en figures d'hommes sont sans contredit ceux de l'Apollon Sau-

(1) Anthol. L. 7, p. 476. l. 5. (2) Ibid. p. 477. l. 16.

Saurocłonon de la Villa Borgheſe, ainſi que ceux d'un Apollon, ayant un cigne à ſes pieds, & d'un Bacchus, deux ſtatues de la Villa Médicis: ces figures de l'âge fait & de la belle nature ont les genoux & leur emboîture, ainſi que leur articulation, foiblement indiqués, de ſorte que de la cuiſſe à la jambe le genou forme une éminence douce & unie qui n'eſt pas interrompue par des cavités & des convéxités. Pour montrer que cette indication imparfaite de la forme d'un genoux de jeuneſſe n'eſt pas ſuperflue, il ſeroit à propos de ramener l'attention du Connoiſſeur aux figures de cet âge des Artiſtes modernes, qui en ont produit un bien petit nombre où cette partie de la belle nature ſe trouve conſervée. Je parle principalement des figures de notre ſexe: car rien de plus rare que de trouver de beaux genoux de jeunes gens dans la nature, ſi ce n'eſt d'en trouver de tels dans les ouvrages de l'Art, ſoit tableaux, ſoit ſtatues. De ſorte que ſur cet article je ne pourois rapporter comme modele aucune figure de Raphaël, encore moins des Carraches & de leurs ſucceſſeurs. A cet égard le bel Apollon, exécuté à la Villa Albani par Raphaël Mengs, peut ſervir de modele à nos Peintres. Quant aux figures de femmes qui ſe trouvent à Rome, celle qui a les plus belles jambes eſt la Thétis de la Villa Albani. Dans le volume ſuivant on trouvera une deſcription de cette ſtatue.

noux & des jambes.

Un beau pied, ainſi que de beaux genoux, étoit plus viſible chez les Anciens qu'il ne l'eſt chez les Modernes. Comme les Anciens ne ſe ſerroient pas tant les pieds que nous par des chauſſures étroites, ils avoient ces parties du corps de la plus belle tournure. Nous voyons par les obſervations des Philoſophes, & par les inductions qu'ils tiroient de-là par rapport aux inclinations de l'ame, que les Anciens conſidéroient la forme des pieds

C. De la beauté des pieds.

avec une attention ſcrupuleuſe (1). C'eſt pourquoi dans les deſcriptions des belles perſonnes, telles que de Polyxene (2) & d'Aſpaſie (3), on cite leurs beaux pieds, & l'hiſtoire n'a pas dédaigné de faire mention de la difformité des pieds de l'Empereur Domitien (4). Les ongles des pieds ſont plus applatis aux ſtatues des Anciens qu'à celles des Modernes.

III. De la beauté des ſuperficies du corps.

Après avoir conſidéré la beauté, relativement aux extrémités de la figure, nous la diſcuterons de même par rapport aux ſuperficies, ſavoir la poitrine & les parties inférieures du corps.

A. De la poitrine des hommes.

La beauté de la poitrine des figures d'hommes conſiſte dans le beau dégagement de ſon élévation. C'eſt une poitrine ſemblable que le pere des Poëtes donne à Neptune, & après lui à Agamemnon. Anacréon déſiroit de voir dans celui qu'il aimoit une poitrine d'une forme pareille (5).

B. Du ſein des femmes.

Le ſein ou la gorge des figures de femmes n'a jamais trop d'ampleur. L'Abbé Banier eſt mal informé, lorſqu'il avance que Cérès paroît ordinairement ſur les monumens anciens comme une femme, ayant le ſein fort gros (6). Il faut que ce Savant ait pris une Cérès moderne pour une Cérès ancienne. Dans les figures divines le ſein a toujours une forme virginale, les Anciens faiſant conſiſter la beauté de cette partie dans une élévation modérée : pour l'empêcher de groſſir l'on ſe ſervoit d'une pierre de l'île de Naxos, qu'on pulvériſoit & qu'on appliquoit ſur la gorge (7). Les Poëtes comparent un ſein

(1) Ariſtot. Φυσιογνωμ. L. 1. p. 147. l. 8. L. 2. p. 187. l. 26. ed. Sylb.
(2) Dares Phryg. c. 13.
(3) Aelin. Var. hiſt. L. 12. c. 1.
(4) Suet. Domit.
(5) Conf. Caſaub. animadv. in Athen. L. 15. p. 972. l. 40. edit. Lugd. 1621.
(6) Banier, Mythol. T. 5. p. 115.
(7) Dioſcor. L. 5. c. 168.

ſein viriginal à des raiſins qui ne ſont pas encore mûrs [1]. Apollonius rend cette élévation modérée du ſein des Nymphes par le terme *obſcura*, lorsqu'il dit: *Crinis ad obſcurae decurrens cingula mammae* [2]. Dans quelques Vénus au deſſous du naturel, les mamelles ſont reſſerrées & ſemblables à des éminences terminées en pointes: cette forme du ſein paroît avoir été regardée comme la plus belle. J'excepterai de cette maxime la ſeule Diane d'Epheſe, qui non ſeulement a les mamelles groſſes & pleines, mais qui en a auſſi un grand nombre: d'ailleurs cette forme, étant ſymbolique, n'a pas la beauté pour objet. Parmi les figures idéales nous ne voyons que les Amazones avec de groſſes & d'amples mamelles; auſſi comme elles repréſentent des femmes & non des filles, le bout de leur ſein eſt viſible.

Dans l'Antique le ſein des Nymphes, ainſi que celui des Déeſſes, n'eſt pas ſurmonté d'un bout viſible, du moins il n'eſt pas ſaillant dans les figures de marbre, & il ne le ſeroit pas non plus dans celles en peinture: car telle eſt la forme de cette partie dans l'innocence de l'âge. Comme le bout du ſein eſt entierement dévéloppé dans la prétendue Vénus, peinte de grandeur naturelle ſur un tableau antique conſervé au palais Barberini, je conclus que cette figure ne peut pas repréſenter une Déeſſe. Parmi les Modernes quelques uns des plus grands Artiſtes ſont repréhenſibles ſur cet article. Le Dominiquin entre autres, ayant peint à fresque un plafond dans la maiſon de Coſtaguti à Rome, a repréſenté la Vérité, qui s'arrache des bras du Tems, avec des mamelles ſurmontées de mamelons d'une telle groſſeur qu'une femme qui auroit allaité pluſieurs enfans, ne ſauroit les avoir plus amples & plus ſaillans.

(1) Theocrit. Idyl. 11. v. 1. Nonn. Dionyſ. L. 1. p. 4. l. 4. p. 15. l. 9.

(2) Argon. L. 3. v. 526.

saillans. Aucun Peintre moderne n'a mieux rendu la forme d'un sein virginal qu'André del Sarto, entre autre dans une figure peinte à mi-corps, couronnée d'une guirlande & tenant des fleurs dans sa main. Ce tableau se trouve dans le cabinet de M. Cavaceppi.

C.
De la partie inférieure du corps.

Dans les figures mâles le corps inférieur est comme celui d'un homme qui a joui d'un sommeil tranquille & qui a fait une bonne digestion; le ventre, sans y être gonflé, est tel que les Physiciens veulent qu'il soit pour être la marque d'une longue vie (1). Le nombril est considérablement enfoncé, surtout à quelques figures de femmes (2), & quelquefois il forme un petit demi-cercle dirigé tantôt en haut tantôt en bas. Il est des figures où cette partie est d'un plus beau travail qu'à la Vénus de Médicis, dont le nombril est singulierement grand & profond.

Les parties naturelles ont aussi leurs beautés particulieres dans les figures antiques. Parmi les testicules le gauche est toujours plus gros que le droit, ainsi qu'on l'a remarqué dans la nature: de même on a observé que l'œil gauche voit plus clair que le droit (3). Du reste il ne faut pas croire que ce soit une mutilation violente, lorsque nous voyons quelques figures d'Apollon & de Bacchus, privées comme à dessin de leurs testicules & n'offrant à nos yeux que les enveloppes vides de ces parties. A l'égard de Bacchus cette suppression peut avoir sa signification secrete, parce que ce Dieu a été souvent confondu avec Athys par les Ecrivains & qu'il a été privé de son sexe comme ce dernier (4). Or comme on sait qu'Apollon

(1) Bacco, Verul. Hist. Vit. & Mort. p. 174.

(2) Conf. Achil. Tat. Erot. L. 1. p. 9. l. 7.

(3) Philosoph. Transact. v. 3. p. 730. Denis, Mémoires. p. 213.

(4) Eufeb. præp. evang. L. 2. p. 41. l. 39.

lon étoit aussi révéré dans Bacchus, il se peut que la mutilation de ces parties ait la même signification (1).

Je laisse aux scrutateurs de la beauté le soin de tourner la médaille, & de faire des observations particulieres sur les parties que le Peintre d'Anacréon ne pouvoit pas représenter dans la maîtresse du Poete.

J'ajouterai à ces considérations sur la beauté quelques conseils qui pouront servir de premieres leçons aux voyageurs & aux jeunes gens dans la contemplation des figures Grecques. Premierement, ne cherchez point à découvrir des défauts dans les ouvrages de l'Art, avant que vous ayez appris à en connoître, à en saisir les beautés. Cette maxime est fondée sur l'expérience journaliere. La plupart de ceux qui peuvent voir la forme par eux-mêmes, & qui sont obligés de voir l'essence par les autres, échouent dans la connoissance du beau, parce qu'ils veulent être Censeurs avant d'avoir été Disciples: ils sont comme ces Ecoliers, qui ont assez de finesse pour voir le côté foible de leur Maître. Notre vanité ne se contente pas d'une contemplation oisive, & notre amour propre veut être flatté: pour satisfaire l'une & l'autre nous voulons juger. Mais comme il est plus aisé de trouver une proposition négative qu'une proposition affirmative, de même il est plus facile de découvrir les défauts d'un ouvrage, que d'en saisir les beautés. Il coute moins de peine de juger que d'enseigner. Les soi-disans Connoisseurs, s'approchent d'une belle statue, exaltent sa beauté en termes généraux, cela ne coute rien, & quand ils ont promené longtems des regards incertains sur l'ouvrage, sans avoir saisi la bonté de ses parties ni sans avoir pénétré le principe de sa perfection, ils les fixent sur les prétendues

IV. Conseils généraux sur les objets discutés dans ces chapitres.

(1) Euseb. præp. evang. L. 1. p. 18. l. 25.

dues imperfections. Dans l'Apollon ils vous remarqueront le genou tourné en dedans, ce qui est plus du Restaurateur que du Maître; dans le prétendu Antinoüs du Belvedere, ils critiqueront les jambes jettées en dehors; dans l'Hercule Farnese, ils se rappelleront d'avoir lu quelque part, que la tête n'est pas proportionnée au corps, & ils diront qu'elle est un peu petite. Ceux qui se piquent d'une érudition plus profonde, vous raconteront à cette occasion que la tête de cet Hercule a été trouvée dans un puits à une lieue de la statue, & que les jambes ont été découvertes à dix lieues loin de leur tronc, conte qui se trouve rapporté gravement dans plus d'un livre: delà vient qu'on n'y remarque que les additions modernes. C'est de cette nature que sont les remarques que les guides aveugles font faire à ceux qui voyagent à Rome. D'autres se trompent par trop de circonspection: sous prétexte de se dépouiller de toute prévention en faveur des monumens de l'antiquité, ils paroissent avoir pris la ferme résolution de ne rien admirer. Froid à la vue d'une belle antique, il n'ont garde de s'en laisser affecter, parce qu'il croiroient décéler de l'ignorance en se livrant à un transport d'admiration. Cependant Platon prétend que l'admiration est le sentiment d'une ame philosophique & le commencement de la sagesse (1). Voulez-vous être initié dans les mysteres de l'Art, faites autrement, approchez-vous d'un esprit prévenu en faveur de l'antique. Persuadé que vous serez d'y trouver du beau, vous le chercherez & à force de le chercher, il se dévoilera à vos yeux. Retournez jusqu'à ce que vous l'ayez trouvé: car il existe.

Secondement, évitez de répeter les décisions des gens du métier: ils préfèrent presque toujours le difficile

(1) Μάλα γὰρ φιλοσόφου τοῦτο τὸ πάθος τὸ θαυμάζειν· οὐ γὰρ ἄλλη ἀρχὴ φιλοσοφίας, ἢ αὕτη. Plat. Theaet. p. 7. l. 13.

cile au beau. Cet avertissement n'est pas moins utile que le précédent, parce que telle est en général la routine des Artistes ordinaires, qu'ils n'estiment que le travail sans faire cas du savoir. Aussi est-il de fait que cette fausse prévention est très-préjudiciable à l'Art, & qu'il est arrivé de-là que dans nos tems modernes le beau semble en avoir été banni. Ce sont ces Artistes pédantesques, ces Peintres froids, incapables de sentir le beau, ou de le rendre, qui ont introduit dans les compositions des plafonds & des voutes cette multitude de raccourcis outrés. L'artifice de ces raccourcis est devenu tellement le partage des plafonds, qu'on taxe le Peintre d'ignorance lorsque les figures de sa composition ne paroissent pas toutes vues d'en bas. C'est d'après ce goût corrompu qu'on juge ordinairement les deux ovales du plafond de la galerie à la Villa Albani, peints par Raphaël Mengs, & qu'on leur donne la préférence sur le tableau capital du milieu, exécuté par le même Maître. Ce grand homme, qui avoit prévu ce jugement, avoit dit en travaillant qu'il vouloit donner de la pâture aux sens grossiers de ces juges du goût par l'artifice des raccourcis & par le jet des draperies dans le nouveau style des coupoles d'églises. L'Amateur ne manquera pas d'y conformer son jugement, pour peu qu'il craigne d'être taxé de singularité, ou d'être exposé à la contradiction. L'Artiste, qui cherche les suffrages du grand nombre, marche avec confiance sur la route battue, & croit peut-être montrer plus de talent quand il produit sur le marbre un réseau travaillé à jour, que lorsqu'il en tire une figure exécuté d'un dessin pur.

Troisiemement, faites, à l'imitation des anciens Artistes, une différence entre l'essentiel du dessin & les accessoires, soit pour que votre jugement ne tombe pas à faux en relevant des choses qui ne méritent aucun examen,

men, ſoit auſſi pour que votre attention puiſſe ſe diriger & ſe fixer ſur le véritable but de l'art du deſſin. Rien ne prouve mieux le peu d'attention qu'apportoient les anciens Artiſtes à rendre les choſes qui étoient pour ainſi dire hors de leur ſphere, que, par exemple, les vaſes peints, où l'on voit quelquefois la chaiſe d'une figure aſſiſe indiquée par un ſimple bâton poſé horizontalement, ſans s'embarraſſer comment on poura ſe repréſenter la figure aſſiſe: mais en revanche cette même figure vous fera connoître toute l'habileté du Maître. Cependant je ne prétens pas à la faveur de ces conſeils louer le médiocre, ni pallier les défauts réels qui ſe trouvent quelque fois dans l'antique; mais lorſque je vois dans le même ouvrage la figure principale d'une beauté ſupérieure, & les détails, ou les attributs d'un travail entierement inférieur, je crois qu'on en peut tirer l'induction que les Anciens regardoient ces négligences de la forme & de l'exécution comme des acceſſoires, ou, comme les appelloient les Artiſtes Grecs des *parergons*. Il ne faut pas enviſager ces parergons comme les épiſodes d'un poëme, ou comme les diſcours dans une hiſtoire, expédiens au moyen deſquels le Poëte & l'Hiſtorien cherchent à déployer tout leur art. Le cigne qui eſt aux pieds de la belle figure de l'Apollon de la Villa Médicis, a beſoin d'être jugé avec cette indulgence: il eſt certain qu'il reſſemble plus à une oie qu'à un cigne. Quoiqu'il en ſoit, je ne veux pas établir de regle en faveur de tous les parergons, parce que je ne pourois jamais la ſoutenir contre les rapports des Ecrivains, ni contre l'inſpection des yeux. A une infinité de figures revêtues de leur armure nous voyons que les moindres franges des cottes d'armes ſont indiquées; & dans quelques ſtatues il ſe trouve des pieds où les plus petits acceſſoires de la chauſſure ſont travaillés avec la derniere délicateſſe. Nous apprenons des anciens

anciens Auteurs, que tous les travaux du Jupiter de Phidias étoient d'un extrême fini, & nous savons quels soins Protogene avoit employé dans son tableau du chasseur Jalysus pour rendre parfaitement une perdrix, sans parler d'une infinité d'autres ouvrages.

Quatriemement, gardez-vous de faire tomber votre critique sur les anciens Artistes, lorsque vous trouvez des parties manifestement défectueuses dans les gravures, auxquelles vous êtes obligés d'avoir recours, faute de pouvoir contempler les monumens mêmes; soyez assûré que les défectuosités sont ou du Dessinateur ou du Restaurateur. Quelquefois ils partagent la faute: ce qui a lieu surtout par rapport aux Gravures de la galerie de Giustiniani, dans laquelle toutes les statues ont été restaurées par les ouvriers les plus mal-adroits, & dans laquelle tout ce qui est véritablement antique a été dessiné par des gens peu faits pour l'antique. Appuyé de cette expérience je prononce sur les jambes médiocres d'un beau Bacchus, soutenu par un Satyre, statue conservée à la bibliothéque de St. Marc à Vénise ([1]), & je décide que le médiocre est une addition moderne.

V. Du dessin des Animaux des Maîtres Grecs.

Après avoir discuté dans ce chapitre le dessin des parties de la figure humaine, nous passons à celui de la forme des animaux. Chez les Grecs l'étude de la nature des animaux ne fut pas moins l'objet de leurs Artistes qu'elle étoit celui de leurs Philosophes. Nous savons que plusieurs Statuaires se firent une grande réputation par la maniere supérieure avec laquelle ils rendoient les animaux. Calamis se distingua dans l'art de représenter les chevaux & Nicias dans celui de rendre ses chiens. La vache de Myron est plus célèbre que ses autres

(1) Zanetti, stat. di Venez. P. 2. tav. 26.

autres ouvrages, & a été chantée par plusieurs Poëtes, dont les vers nous sont parvenus. On vantoit encore un chien de cet Artiste, ainsi qu'un veau de Menechmus ([1]). Nous lisons que les anciens Artistes faisoient des bêtes féroces d'après le naturel, & que Pasitele avoit devant lui un lion vivant, lorsqu'il fit ce roi des animaux ([2]).

Il s'est conservé des lions & des chevaux d'une grande beauté, tant de ronde-bosse & de demi-bosse, que sur des médailles & sur des pierres gravées. Le lion assis de marbre blanc, plus grand que le naturel, le même qui étoit placé autrefois au port du Pirée d'Athene & qui décore maintenant l'entrée de l'Arsenal de Venise, est rangé avec raison parmi les plus beaux monument de ce genre. Le lion sur ses pieds du palais Barberini, aussi plus grand que le naturel & enlevé d'un tombeau, montre ce Roi des animaux dans sa majesté terrible. De quelle beauté de dessin & de coin ne sont pas les médailles de la ville de Velia! Au reste ceux qui ont observé plus d'un lion dans la nature, nous assurent que les figures antiques de ces animaux renferment quelque chose d'idéal qui les distingue des lions vivans.

Peut-être que les Artistes modernes, n'ont pas surpassé les anciens dans l'art de rendre les chevaux, comme l'avance l'Abbé du Bos, qui soutient que les chevaux Anglois surpassent en beauté ceux de la Grece & de l'Italie. Il est certain que les jumans Napolitaines & Angloises, saillies par des étalons Andalous, produisent une race de chevaux plus noble, & qu'on se sert de cette industrie pour perfectionner les haras de ces pays. Quoiqu'on pratique cet expédient dans d'autres climats, il n'a pas tou-

(1) Plin. L. 34. c. 19. (2) Id. L. 36. c. 5.

toujours le même succès, & il en résulte souvent le contraire. Les chevaux Germains, que César trouvoit très-mauvais, sont aujourd'hui très-bons; & les chevaux Gaulois fort estimés de son tems sont présentement les moindres de l'Europe. Les Anciens ne connoissoient pas la belle race des chevaux Danois, & celle des chevaux Anglois leur étoit pareillement inconnue; mais ils avoient les chevaux de Capadoce & d'Epire, ainsi que les plus beaux de tous, ceux de Perse, de l'Achaïe, de Thessalie, de Sicile, de Thyrrhénie, de Celtie ou d'Espagne. Platon fait dire à Hippias: „Notre climat produit la plus belle „race de chevaux (1)." C'est donc un jugement un peu hazardé, lorsque le même Abbé cherche à étayer son opinion de quelques défauts du cheval de Marc-Aurele: cette statue renversée & enfouie a dû naturellement souffrir de ces accidens. Quant aux chevaux de Monte Cavallo, qu'il dit défectueux, je nie tout net la chose & je soutiens que ce qui est antique est très-bon.

Quand nous n'aurions d'autres chevaux antiques que ceux dont nous venons de parler, nous pouvons poser en fait, que les Statuaires de l'Antiquité, qui avoient occasion de poser mille statues équestres contre une seule qu'on érige de nos jours, connoissoient aussi bien les qualités d'un bon cheval que leurs Ecrivains & leurs Poëtes: nous ne pouvons douter que Calamis n'ait eu autant de sagacité qu'Horace & Virgile à bien saisir les qualités & les beautés d'un cheval. Il me semble que les deux chevaux en question du mont Quirinal à Rome, les quatre chevaux de bronze posés sur le portrait de l'église de St. Marc à Venise, sont tout ce que nous pouvons voir de plus beau dans ce genre; la tête du cheval de l'Empereur Marc-Aurele ne sauroit être ni mieux tournée, ni plus spiri-

(1) Hipp. maj. p. 348. [illegible] Basl.

ſpirituelle dans la nature. Les ſix chevaux de bronze qui décoroient le frontiſpice du théâtre d'Herculanum, étoient de la plus grande beauté, mais de race légere, comme les chevaux barbes: des débris de ces chevaux on en a compoſé un ſeul, qu'on voit aujourd'hui dans la cour du cabinet des Antiques de Portici. Deux autres petits chevaux de bronze, conſervés pareillement parmi les Antiques de ce cabinet, méritent une place parmi les monumens les plus précieux de ce genre. Le premier, monté par ſon cavalier, ſut découvert au mois de mai 1761 dans les fouilles d'Herculanum; mais les jambes du cheval & du cavalier manquoient, ainſi que le bras droit de celui-ci. On a auſſi trouvé la baſe garnie d'argent de ce dernier morceau. Le cheval repréſenté au galop & appuyé contre un gouvernail, eſt de la longueur de deux palmes de Naples; il a les yeux d'argent, une roſe du même métal ſur le front & attachée à la bride, ainſi qu'une tête de Méduſe ſur le poitrail. La bride eſt de cuivre. La figure du Cavalier qui reſſemble à Aléxandre le grand, a pareillement les yeux d'argent: ſon manteau eſt attaché ſur l'épaule droite avec une agraffe d'argent. Il tient de la main gauche le fourreau de ſon épée, ce qui fait préſumer qu'il tenoit l'épée de la main droite qui manque. Cette figure a un palme Romain & dix pouces de hauteur. L'autre cheval a été trouvé également mutilé & ſans Cavalier. Depuis le tems de cette découverte on a trouvé dans le même endroit un autre cheval de même grandeur, monté par une Amazone; ce cheval dans l'action de ſauter, repoſe du poitrail ſur un Hermès. On a quelques médailles de Syracuſe & d'autres endroits ſur leſquelles il y a des chevaux d'une grande beauté de deſſin. L'Artiſte, qui a gravé les trois lettres initiales de ſon nom, ΜΥΘ, ſous une tête de cheval ſur une belle cornaline du cabinet de Stoſch, étoit ſûr du ſuccès

ſuccès de ſon travail & de l'approbation des Connoiſſeurs (1).

Je répéterai à cette occaſion l'obſervation que j'ai faite ailleurs (2), ſavoir que les anciens Artiſtes n'étoient pas plus d'accord ſur le mouvement ſucceſſif des chevaux, c'eſt à dire ſur leur maniere de lever & de porter les pieds en avant, que ne le ſont quelques Auteurs modernes qui ont traité cet article. Quelques uns prétendent (3) que les chevaux levent les deux jambes de chaque côté en même tems, & telle eſt l'allure des quatre chevaux antiques de Veniſe, des chevaux de Caſtor & de Pollux du Capitole, de ceux de Nonius Balbus & de ſon fils à Portici. D'autres ſont perſuadés que les chevaux ſe meuvent en ligne diagonale, ou en forme de croix (4), qu'après avoir levé le pied droit de devant ils levent le pied gauche de derriere, ce qui eſt fondé ſur l'expérience & ſur les loix de la méchanique. C'eſt ainſi que levent les pieds le cheval de Marc-Aurele, les quatre chevaux de ſon char ſur le bas-relief du Capitole, ainſi que ceux de Titus ſur l'arc qui porte le nom de cet Empereur.

On voit encore à Rome d'autres animaux de fabrique Grecque, exécutés en pierres dures & en marbre. A la Villa Négroni il y a un très-beau tigre de baſalte, monté par un très-bel enfant de marbre. On voyoit encore à Rome un grand & beau chien de marbre, qui a paſſé en Angleterre depuis quelques années. Peut-être ce chien eſt-il de la main de Leucon, renommé dans ce genre de travail (5). La tête du bouc ſi connu du Palais Giuſtiniani n'eſt pas antique.

La

(1) Deſc. des Pier. gr. du cab. de Stoſch, p. 543. Monum. Ant. ined. p. 238.

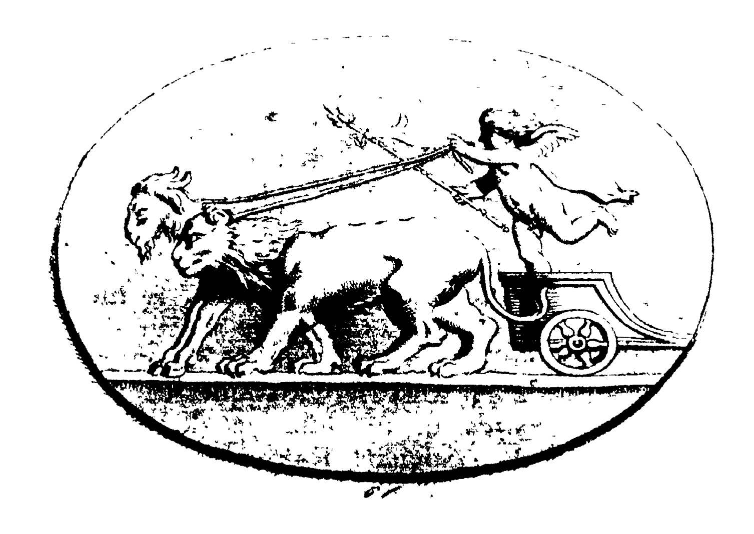
(2) Deſcr. des Pier. gr. du cab. de Stoſch, p. 570.

(3) Borel. de motu Animal. P. 1. c. 20. Baldinuc. Vite de Pitt. T. 2. p. 59.

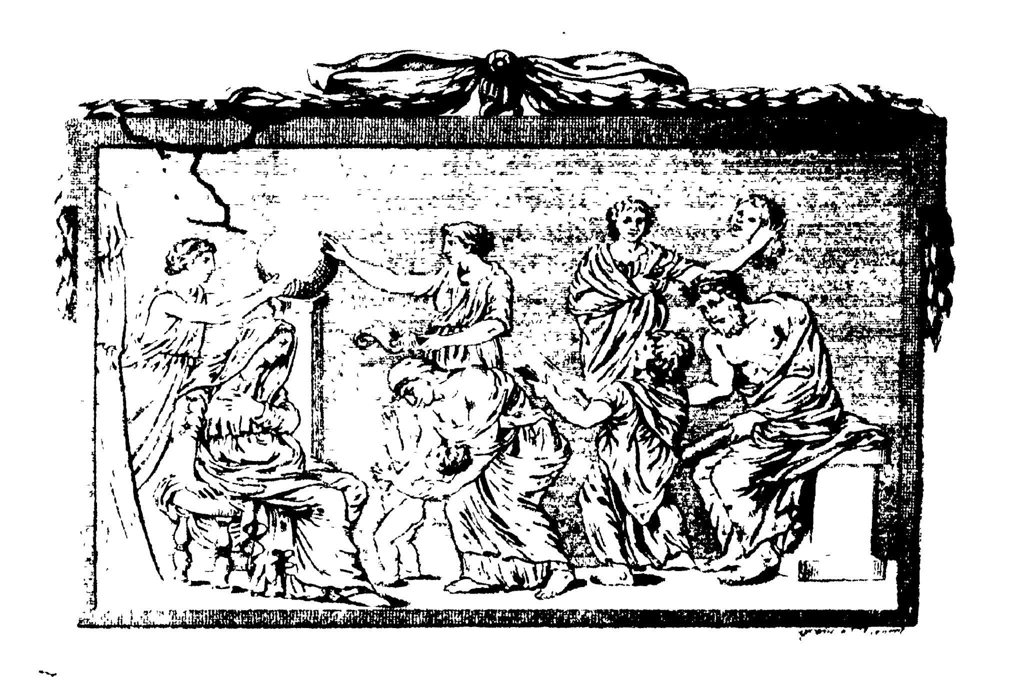
(4) Magalotti Letteri.

(5) Anthol. L. 6. c. 1. ep. 2. p. 411.

La matiere n'eft pas épuifée par ces obferv[illegible] le deffin du nud des Artiftes Grecs, je le fens; mais je crois avoir donné le fil qu'on peut fuivre avec fûreté pour fe tirer de ce labyrinthe. Rome eft l'endroit le plus convenable pour vérifier & pour appliquer toutes ces obfervations: mais ce n'eft pas en courant qu'on parviendra à les apprécier & à en tirer de l'utilité. Les chofes qui pouroient paroître d'abord peu conformes aux notions répandues dans ce traité, fe rapprocheront du fens de l'Auteur à raifon de l'attention qu'on apportera à l'examen des objets, & confirmeront enfin que les principes qu'il cherche à établir font le fruit de plufieurs années d'expérience.



CHA-



CHAPITRE V.

Du dessin des figures drapées.

Après avoir traité dans le chapitre précédent le dessin du nud des Artistes Grecs, je me propose dans celui-ci d'examiner le dessin des figures drapées. La discussion de la draperie est d'autant plus nécessaire dans une Histoire systématique de l'Art, que la plupart des Traités qu'on nous a donnés jusqu'ici de l'habillement des Anciens sont plus savans qu'instructifs, & si vagues qu'un Artiste pouroit les avoir tous lus & n'en être souvent que plus embarrassé. Ces Traités ont été compilés par des gens qui n'avoient que la science des livres, sans avoir la connoissance intuitive des ouvrages de l'Art. Il faut avouer aussi qu'il est très-difficile de déterminer exactement tous les points relatifs à cet objet, & mon dessein n'est pas de donner des recher- Introduction.

 ches

ches détaillées ſur cette partie. Il ſuffit de l'inſpection des yeux pour ſentir la vérité des paroles de Pline, lorſqu'il dit, que les Grecs étoient dans l'habitude de ne rien voiler, tandis que les Romains, ſuivant un uſage contraire, drapoient leurs figures & revêtoient ſurtout celles de leurs héros de la cuiraſſe (1). En conſéquence de ce principe je commencerai ce chapitre par la diſcuſſion de l'habillement des femmes, & je le finirai par l'indication du vêtement des hommes.

I. De l'habillement des femmes.

Je parlerai d'abord des étoffes, puis des différentes parties & formes de l'habillement des femmes, & enfin de la parure & de l'élégance ſoit de leurs habits même, ſoit du reſte de leur ajuſtement.

A. De l'étoffe du vêtement.

A l'égard du premier point, le vêtement des femmes étoit en partie de toile ou d'autre étoffe legere, & même de ſoie dans les tems poſtérieurs, en partie auſſi de drap. Il y avoit pareillement des habits tiſſus d'or.

a. De la toile & d'autres etoffes legeres.

Dans les ouvrages de ſculpture, comme dans ceux de peinture, on reconnoît la toile à ſa transparence & à ſes petits plis unis. Les Artiſtes donnerent cette ſorte de draperie à leurs figures, non pas tant parce qu'ils imitoient le linge mouillé, dont ils couvroient leur modele, que parce qu'au rapport de Thucydide (2), les anciens habitans d'Athene, ainſi que d'autres peuples de la Grece, s'habilloient de toile (3), ce qu'il ne faudroit entendre d'après Herodote que de la tunique des femmes (4). Les Athéniennes portoient encore des habits de lin peu de

(1) Græca res eſt, nihil velare; at contra Romana ac militaris, thoraces addere. Plin.

(2) L. 1. p. 3. l. 1.

(3) Aeſchil. Sept. contr. Theb. v. 1047. Theocrit. Idyl. 2. v. 72.

(4) L. 5. p. 201. l. 16.

[illegible] avant le siecle des Ecrivains que nous venons de citer (1), & Thucydide, dans sa description de la peste d'Athene, parle de chemises d'une toile très - fine (2). Du reste si l'on aime mieux prendre pour une étoffe légere la draperie des figures de femmes qui paroît de toile, cela ne change rien à ma thèse. Il faut bien cependant que les vêtemens de toile aient été d'un usage fréquent chez les Grecs, puisque c'étoit dans l'Elide qu'on cultivoit & qu'on mettoit en œuvre le lin le plus beau & le plus fin (3). Il en étoit de même des Romains. L'on sait que les Samnites portoient des habits de toile dans leurs expéditions, & que les Ibériens de l'armée d'Annibal étoient vêtus de vestes de lin couleur de pourpre (4). De-là on peut croire avec assûrance que les étoffes de lin n'étoient pas si rares à Rome, que le prétendent quelques Ecrivains d'après un passage mal-entendu de Pline, où cet Auteur remarque en citant Varron, que les femmes de la maison de Seranus à Rome n'avoient point porté d'habits de lin (5).

Les étoffes légeres étoient principalement d'un coton qu'on cultivoit & qu'on travailloit dans l'île de Cos (6); c'étoit un habillement de femmes, tant chez les Grecs que chez les Romains. Lorsque les hommes se servoient d'habits de coton, ils passoient pour des efféminés (7). Cette étoffe étoit quelquefois rayée (8). C'est ainsi qu'on voit vêtu Charéa travesti en Eunuque dans le Térence du Vatican. Souvent aussi la même étoffe

b. Du coton.

X 3

(1) Eurip. Bacch. v. 819.

(2) λίνεων ἱματίων καὶ σινδόνων, L. 2. p. 64. l. 4.

(3) Pauf. L. 5. p. 384. l. 31. Plin. L. 19. c. 4.

(4) Polyb. L. 3. p. 264. A. Liv. L. 22. c. 46.

(5) Plin. L. 19. c. 2. §. 1.

(6) Salmaf. Exerc. in Solin. p. 296. A.

(7) Plin. L. 11. c. 27.

(8) Ruben. de re vest. L. 1. c. 2. p. 15.

étoffe est ornée de toutes sortes de fleurs (1). On fabriqua aussi des étoffes légeres à l'usage des femmes du duvet qui croît sur de certains coquillages (2), & dont on fait encore aujourd'hui, surtout à Tarente, des gants & des bas très-fins & très-chauds pour l'hiver. Les Anciens avoient des étoffes si transparentes qu'ils les appelloient des brouillards, & Euripide dans la description du manteau dont Iphigénie se couvrit le visage, dit qu'il étoit si clair qu'elle pouvoit voir au travers.

c. De la soie.

On croît reconnoître l'habillement de soie sur quelques peintures antiques à la diversité de la couleur qui paroît sur la même drapérie, & qu'on appelle couleur changeante, *colore cangiante*, ainsi qu'on le voit clairement au tableau, nommé vulgairement la Nôce Aldobrandine, & aux copies des autres Peintures découvertes à Rome & détruites depuis, morceaux qui se trouvent à la bibliothéque du Vatican & au cabinet du Cardinal Aléxandre Albani. Les habits nuancés se remarquent encore plus fréquemment dans plusieurs Peintures d'Herculanum, comme on l'a observé dans le catalogue & dans la description de quelques morceaux (4). Cette couleur changeante des draperies vient de la superficie polie & du reflet grêle de la soie; effet que ne sauroient produire ni le drap ni le coton, à cause de leur fil velu & de leur surface cotoneuse. C'est là ce que Philostrate veut indiquer, lorsqu'en parlant du manteau d'Amphion, il dit qu'il n'étoit pas d'une seule couleur, mais qu'il en changeoit suivant les différens points de la vision (5). Les Auteurs

(1) ἱμάτιον ποικίλον πᾶσιν ἄνθεσι πεποικιλμένον. Plat. Polit. L. 8. p. 450. l. 16.

(2) Salmas. Not. in Tertul. de Pallio, p. 172. 175.

(3) Turneb. adversf. L. 1. c. 15. p. 15.

(4) Bayardi, Catal. Ercol. p. 47. D. 244. p. 117. N. 593. Pitt. Ercol. T. 2. tav. 5. p. 27.

(5) Icon. L. 1. N. 10. p. 779.

leurs anciens nous laiſſent ignorer ſi, dans les meilleurs tems de la Grece, les Dames Grecques ont porté des habits de ſoie; mais nous voyons qu'il faut que les Artiſtes aient connu ces ſortes d'étoffes & qu'ils en aient revêtu leurs modeles. La mode de porter de la ſoie fut inconnue à Rome jusqu'au tems des Empereurs; mais dès que le luxe ne trouva plus de frein, on fit venir des étoffes de ſoie des Indes, & les hommes même s'en habillerent (1). Cette fureur de porter de la ſoie fut cauſe qu'elle fut prohibée par une loi de Tibere. Sur pluſieurs draperies des peintures antiques on voit une couleur changeante particuliere, un rouge & un violet, avec un bleu céleſte, ou un rouge dans les enfoncemens & un verd dans les ſaillies, ou bien un violet dans les confoncemens & un jaune dans les ſaillies. Ces nuances dénotent des étoffes ſoyeuſes, mais des étoffes tiſſues de maniere que le fil de la chaîne & celui de la trame, avoient été teints à part chacun de l'une de ces deux couleurs. Au moyen de cet artifice les couleurs s'éclairent mutuellement dans le jet des draperies, ſelon la direction des plis. La matiere qui recevoit le plus communément la couleur de pourpre étoit de laine; mais il y a apparence qu'on l'a donnée auſſi à la ſoie. Il y avoit deux ſortes de pourpres: la premiere ſorte étoit violette (2), VANTHINOS (3), couleur que les Grecs déſignoient par un mot qui ſignifie proprement couleur de mer (4), & qui nous indique le pourpre de Tarente (5): la ſeconde, qui étoit cette couleur précieuſe, nommée la pourpre de Tyr, reſſembloit à notre laque.

L'ha-

(1) T[redacted] L. 2. c.[redacted]
(2) C[redacted] Fragm. p. 158. ed. in [redacted]ph. Coloman. de Purp. p. 6.
(3) Plin. L. 21. c. 14.
(4) Excerpt. Polyb. L. 31. p. 177. l. 5. Conf. Hadr. Jun. Animadv. L. 2. c. 2. Bochart, Hieroz. T. 1. p. 730.
(5) Horat. L. 2. ep. 1. v. 207.

d. Du drap. L'habillement de drap sur les figures se distingue facilement de celui de toile & d'autres étoffes légeres. Un Artiste François, qui n'a remarqué sur le marbre que des étoffes fines & transparentes (1), ne s'est rappellé que la Flore Farnese & d'autres figures drapées de la même maniere. On peut avancer hardiment qu'il s'est conservé autant de statues de femmes vêtues d'étoffes de laine que de statues ajustées de draperies légeres. Le drap est connoissable à l'ampleur de ses plis, ainsi qu'aux ruptures qu'il contractoit lorsqu'on le plioit: nous parlerons ci-après de ces ruptures.

e. Des draps d'or. J'ajouterai aux différentes étoffes qui entrent dans l'ajustement des femmes, les étoffes d'or, quoiqu'elles ne soient pas proprement de notre ressort: c'est pour remarquer toutes les sortes d'habits, car d'ailleurs il n'y a point de figures peintes en drap d'or. Les riches étoffes des Anciens n'étoient pas fabriquées, comme celles des modernes, d'un fil d'or ou d'argent très-mince, filé sur une trame de soie, mais elles étoient tissues d'un or sans aucun alliage. C'est ce que nous apprend Pline, lorsqu'en parlant d'Agripine épouse de Claude, il dit que cette Princesse assista à une Naumachie, ou au spectacle d'un combat naval, vêtue d'un Paludamentum, tissu d'or pur. *Nos vidimus Agrippinam Claudii principis, edente eo navalis proelii spectaculum, indutam paludamento auro textili, sine alia materia* (2). Ce même auteur rapporte que Tarquinius Priscus ou Tarquin l'ancien avoit déja porté une robe d'or *Tunicam auream.* Depuis mon séjour à Rome on a découvert deux urnes funéraires dans lesquelles il y avoit des habits faits

(1) Falconet, Réfl. sur la Sculpt. p. 52. 58.

(2) Plin. L. 33. c. 19. p. 39. Dio. Cass. L. 60. p. 687.

faits d'un or pur, que les possesseurs firent fondre sur le champ. Les Peres du college Clémentin, dans la vigne desquels on a trouvé la derniere urne de basalte verdâtre, ont avoué d'avoir tiré de leurs habits quatre livres d'or; mais il est probable qu'ils n'ont pas accusé juste. Quelques pieces de galons d'or du cabinet d'Herculanum peuvent nous donner une idée de cette sorte d'étoffe; ces pieces sont pareillement fabriquées d'or pur.

B. Des différentes sortes & formes d'habits de femmes.

Quant au second point des habits de femmes, c'est à dire, quant à leurs différentes especes & formes, il faut y remarquer trois pieces, la tunique, la robe & le manteau, dont la forme est la plus naturelle qu'on puisse imaginer. Dans les tems les plus reculés de la Grece, les femmes suivoient la mode Dorienne par rapport à leur habilement (1). Dans les tems postérieurs les Ioniens se distinguerent des autres. Mais il paroît que, dans la représentation des figures divines & héroïques, les Artistes s'en tinrent à la façon antique.

a. De la tunique.

La tunique qui tenoit lieu de chemise, se voit à plusieurs figures deshabillées ou dormantes, comme à la Flore Farnese, aux statues des Amazones du Capitole, à la prétendue Cléopâtre de la Villa Mattei, & à une belle Hermaphrodite du palais Farnese. La plus jeune des filles de Niobé qui se jette dans le sein de sa mere, n'est vêtue que de la tunique. Les Grecs nommoient ce vêtement CHITÔN (2); les femmes qui n'étoient vêtues que de la tunique, avec laquelle elles couchoient, s'appelloient MONOPEPLOI (3), ou bien MONOCHITONES (4). A ce qu'on voit par les figures que nous venons

(1) Herodot. L. 5. p. 201. l. 18.
(2) Achil. Tat. Erot. L. 1. p. 9. l. 3.
(3) Eurip. Hecub. v. 933.
(4) Plutarch. Syll. p. 855. l. 21.

venons de citer, la tunique étoit de lin ou d'une étoffe légere, ſans manches, & attachée avec un bouton ſur les épaules, de ſorte qu'elle couvroit toute la poitrine, à moins qu'on ne la détachât de deſſus les épaules. C'étoit un vêtement de cette eſpece que portoient les filles Lacédemoniennes, & cela ſans ceinture (1). Au haut du cou on remarque quelquefois une bande pliſſée d'une étoffe plus fine, ce qui peut bien mieux être appliqué, d'après la deſcription que Lycophron nous donne de la tunique d'homme, à la chemiſe dans laquelle Clytemneſtre embaraſſa Agamemnon, lorsqu'elle le fit aſſaſſiner (2), qu'aux tuniques de femmes.

Un Ecrivain moderne prétend qu'il n'étoit pas permis aux Dames Romaines de porter des chemiſes d'homme avec des manches, mais peut-être a-t-il voulu dire des tuniques. Quoiqu'il en ſoit je voudrois voir la preuve de cette aſſertion (3). Je ne me rappelle pas d'avoir vu des tuniques avec des manches longues & étroites à des figures d'hommes, ni Grecques, ni Romaines, à l'exception des figures théâtrales. Mais ſur quelques tableaux d'Herculanum on voit des robes avec des manches courtes, qui ne deſcendent que jusqu'au milieu du bras ſupérieur, robes qu'on appelloient de-là *Colobia*. Les ſeules figures, qui repréſentent des perſonnages comiques ou tragiques, ſont ajuſtées d'habits d'hommes avec des manches longues & étroites, ainſi que nous le voyons à deux petites ſtatues de Comiques à la Villa Matteï, & à une autre ſemblable à la Villa Albani, de même qu'à une figure tragique ſur un tableau d'Herculanum (4). Cependant cette repréſenta-

(1) Schol. ad Eurip. Hec. l. c.

(2) Alex. v. 1100. Conf. Caſaub. Anim. in Suet. p. 28. D.

(3) Nadal, Diſſ. ſur l'habil. des Dam. Rom.

(4) Pitt. Erc. T. 4. tav. 41.

ſentation eſt encore plus évidente & ſe voit à un plus grand nombre de figures, ſur un bas-relief de la Villa Pamfili, que j'ai fait connoître dans mes Monumens de l'Antiquité (1). Les valets de comédie portent deſſus l'habillement à longues manches étroites, une caſaque courte avec des demi manches (2). Je reviendrai encore ſur ce ſujet ci-après à l'article de la tunique des hommes.

J'ai dit excluſivement que les manches longues & étroites ne ſe trouvent pas aux figures d'homme Grecques & Romaines, les figures théâtrales exceptées; & j'ajouterai ici que ces mêmes manches ſont appropriées à toutes les figures Phrygiennes, ainſi qu'on le voit aux belles ſtatues de Pâris dans les palais Lancellotti & Attemps, & à d'autres figures du même perſonnage, tant ſur les bas reliefs que ſur les pierres gravées. De-là vient que Cybele (3), comme Divinité Phrygienne, eſt toujours figurée avec des manches de la forme en queſtion, ainſi qu'on le remarque à la figure de ronde-boſſe de cette Déeſſe, conſervée au cabinet du Capitole. Il réſulte du même principe qu'Iſis, enviſagée comme une Divinité étrangere, eſt la ſeule Déeſſe, conjointement avec Cybele, qui ait des manches longues & étroites. Les figures, qui doivent déſigner des nations barbares, ont coutume d'êtres ajuſtées à la Phrygienne, ayant les bras revêtus de manches. Lorſque Suétone parle d'une toge Germanique, il paroît entendre par-là une robe avec des manches faites de cette maniere (4).

La robe des femmes ne conſiſtoit ordinairement qu'en deux longues pieces de drap, ſans coupe & ſans forme, b. De la robe, & particuliérement de la robe carrée.

(1) Monum. Ant. ined. No. 189.
(2) Pitt. Erc. T. . tav. 33.
(3) Monum. Ant. ined. No. 8.
(4) Sueton. Domit. c. 4.

forme, cousues seulement dans leur longueur & attachées sur les épaules par un ou plusieurs boutons: c'est ainsi que Joseph nous décrit les robes ordinaires, (1). On substitua quelquefois au bouton une agraffe pointue. Les femmes d'Argos & d'Egine portoient ces sortes d'agraffes plus grandes que celles d'Athene (2). C'étoit-là ce qu'on appelloit la robe carrée, & Saumaise se trompe lorsqu'il avance qu'elle étoit taillée en rond (3); il donne la forme du manteau à la robe & celle de la robe au manteau. Cette robe, qui se passoit aussi par dessus la tête, étoit l'ajustement le plus ordinaire des figures divines ou de celles des temps héroïques. Les robes des jeunes Lacédemoniennes étoient ouvertes en bas sur les côtés (4), & voltigeoient librement comme on le voit aux figures des Danseuses.

22. De la robe avec des manches étroites & cousues.

Les femmes portoient encore des robes avec des manches étroites & cousues qui venoient jusqu'aux poignets & qui se nommoient de-là KARPÔTÔI, de KARPOS, le poignet (5). C'est ainsi qu'est vêtue l'aînée des deux plus belles filles de Niobé, & pareillement la prétendue Didon parmi les tableaux d'Herculanum: sur les vases peints on trouve encore un plus grand nombre de figures ajustées de cette maniere. Quand les manches sont très-larges, comme à deux belles statues de Pallas de la Villa Albani, ce ne sont pas les manches de la robe qu'on voit, ce sont celles de la tunique. Pour lors elles ne sont pas coupées séparément, mais la partie de la robe carrée qui tombe de l'épaule sur le bras, se trouve arrangée en forme de manches au moyen de la ceinture-

(1) Ant. Jud. L. 3. c. 8. §. 4.
(2) Herodot. L. 5. p. 201. l. 24.
(3) Not. in Script. Hist. Aug. p. 389. D.
(4) Plutarch. in Numa, p. 140. l. 19.
(5) Salmas. in Tertul. de Pal. p. 44.

ceinture. Quand ces robes, au lieu d'être cousues sur les épaules, sont attachées par des boutons, alors les boutons tombent sur les bras. Aux jours solennels les femmes portoient des robes de cette ampleur (1). Mais dans toute l'Antiquité on ne trouve pas de manches larges plissées & retroussées, comme celles de nos chemises modernes, & comme le Bernin en a donné une à Sainte Véronique dans l'église de St. Pierre à Rome. D'autres Sculpteurs modernes en ont donné de semblables à leurs figures de femmes.

La robe ne se trouve jamais garnie de franges, ni à sa bordure d'en bas, ni ailleurs, ce que j'observe ici pour servir d'explication à ce que Callimaque, en parlant de la robe de Diane, appelle LEGNÔTON. Les Interprêtes anciens & modernes se sont également trompés en rendant ce terme par celui de franges; le seul Spanheim a rencontré plus juste en l'expliquant par le mot de bandes brochées dans leur longueur. Callimaque introduit cette Déesse qui supplie Jupiter de lui accorder entr'autres choses la permission de porter sa robe retroussée jusqu'aux genoux (2). Mais ni les Peintures ni les Sculptures antiques ne nous offrent nulle part la robe de Diane garnie de bandes ou de franges dirigées de haut en bas: tout ce qu'on y voit, c'est que la bordure est indiquée par une large garniture brochée, qui ne se remarque nulle part plus distinctement qu'à la statue de cette Déesse, conservée au cabinet d'Herculanum & décrite au second

(1) Liv. L. 27. c. ult. *amplissima vestis.*

(2) — *καὶ ες γονυ μεχρι χιτωνα*
Ζωννυσθαι λεγνωτον —
Hymn. Dian. v. 11.

chapitre de l'Art des Etrusques. Je suis donc d'opinion que le mot de LEGNÔTON désigne la bordure garnie ou l'ornement de la robe.

b b. De la maniere de retrousser la robe, & d'attacher la ceinture.

Les filles aussi bien que les femmes attachoient leur robe sous le sein (1), comme cela se pratique encore dans quelques endroits de la Grece (2), & de la même façon que la portoient les Grands-Prêtres des Juifs (3). C'étoit là ce qui s'appelloit *ceint en haut*, BATHYZÔNOS, épithete qu'Homere (4) & d'autres Poëtes donnent assez communément aux femmes Grecques. L'expression de BATHYZÔNOUS GYNAIKAS qui revient si souvent, a été rendue par Barnes dans un endroit par *profunde succinctae*, & dans un autre par *demissas zonas habentes:* versions également fautives. Les Scholiastes n'ont pas mieux saisi le sens de cet épithete, & lorsqu'il est dit dans l'*Etymolog. magno*, que c'est un surnom donné aux femmes barbares, on se fonde apparamment sur un passage d'Eschyle (Pers. v. 155.), où ce Poëte nomme ainsi les femmes Persannes. Stanley a attrappé le vrai sens de ce mot, en le rendant par *alte cinctarum*, *les femmes ceintes en haut*. Le Scholiaste de Stace (5) ne nous donne pas une trop haute idée de la figure de la Vertu, lorsqu'il nous dit qu'elle étoit représentée ceinte en haut. Le ruban, ou la ceinture, qui soutenoit ainsi la robe & que les Grecs nommoient TAINIA, *Strophium* (6) quelquefois *Mitra* (7), est visible à la plupart des figures.

(1) Val. Flac. Argon. L. 7. v. 355.
(2) Pocock's, Descr. of the East. T. 2. P. 1. p. 266.
(3) Reland. Antiq. Hebr. p. 145.
(4) Il. c. 590. Od. γ 154.
(5) Lutat. in Lib. 10. Theb. Stat.
(6) Aeschyl. Sept. contr. Theb. v. 877. Catul. Epithal. v. 65. Je crois que *luctantes* conviendroit mieux ici que *lactantes*.
(7) Non. Dionys. L. 1. p. 15. v. 5. p. 22. v. 12.

figures. A la petite Pallas de bronze de la Villa Albani (1), ainſi qu'aux figures de femmes du plus beau vaſe de la collection d'Hamilton, on voit trois cordons avec un nœud ſe détacher des deux bouts de la ceinture attachée ſur la poitrine. Cette ceinture forme ſous le ſein un nœud de ruban, & quelquefois un nœud en forme de roſe, qu'on ne remarque pas aux deux plus belles filles de Niobé. A la plus jeune de ces filles, on voit les bouts de la ceinture paſſer ſur les épaules & ſur le dos; on les voit de même aux quatre Caryatides de grandeur naturelle, trouvées au mois d'avril 1761 à Monte Portio près de Fraſcatti. Cette piece de l'ajuſtement s'appelloit chez les Anciens, du moins dans les tems poſtérieurs, *ſuccinctorium*, ou *bracile* (2). Les figures du Térence du Vatican nous montrent, que la robe tenoit de cette façon à deux rubans, qui devoient être attachés ſur le haut des épaules: car il y a des figures où ces bandes deſcendent des deux côtés. Au reſte quand ils étoient attachés, ils ſoutenoient & relevoient la ceinture aſſujettie ſous le ſein. Il faut ſe repréſenter d'une bonne longueur la ceinture nommée ΤΑΙΝΙΑ, puiſque Chloé, dans le Roman de Longus, s'en ſert au défaut d'une corde pour faire tirer ſon cher Daphnis de la foſſe aux loups. Ce lien ne ſauroit être un ajuſtement de tête, comme il eſt repréſenté dans la gravure. A quelques figures cette ceinture eſt auſſi large qu'une ſangle: c'eſt ainſi qu'on la voit à la Muſe presque Coloſſale de la Chancellerie, à l'Aurore de l'arc de Conſtantin, & à une Bacchante de la Villa *Madama*. La Muſe tragique, Melpomene, porte communément une ceinture large; ſur

(1) La Chauſſe Muſ. Rom. Sect. 2. tav. 9.

(2) Iſidor.

sur une grande urne funeraire de la Villa Mattei, on voit la même Muse avec une ceinture brodée (1). Uranie est aussi décorée quelquefois d'une pareille ceinture. Dans un fragment du Poëte Turpilius, une jeune fille dit: „Malheureuse que je suis, j'ai perdu „une lettre, qui s'est échappée de mon sein.“ Un savant prétend inférer de ces paroles, qu'avec le tems on a donné à cette bande, où à cette ceinture une forme particuliere (2). C'est ce qui ne s'en suit nullement: la belle affligée parle d'une lettre qu'elle avoit cachée entre sa tunique & sa robe sous la ceinture (3).

Les Amazones sont les seules qui ne portent pas la ceinture immédiatement au dessous du sein. Elles la portent, comme les hommes, sur les reins, & cela autant pour caractériser leur humeur belliqueuse, que pour tenir ou pour relever leur robe. Se ceindre, signifie chez Homere se préparer au combat. De-là cet ajustement des Amazones est à proprement parler une ceinture. La seule Amazone du palais Farnese, au dessous du naturel, blessée & tombant de cheval, a ce ruban attaché au dessous du sein.

Nous voyons donc, par ce que nous venons de dire, de quelle maniere il faut entendre Philostrate, lorsqu'il dit que dans le tableau de Comus ce Dieu de la joie étoit peint entouré de femmes & d'hommes, & que ces derniers étoient représentés avec des souliers de femmes, le corps ceint & la robe retroussée contre l'usage, ΚΑΙ ΖΩΝΝΟΝΤΑΣ ΠΑΡΑ ΤΟ ΟΙΚΕΙΟΝ: c'est à dire

(1) Spon. Miscel. Antiq. p. 44. Montfaucon, Ant. expl. T. 1. P. pl. 66.

(2) Nadal. Diss. sur l'habil. des Dames Rom. p. 251.

(3) *Me miseram, quod inter vias epistola excidit mihi, inter tunicalam & strophium collocata.*

à dire les hommes portoient la ceinture au dessous du sein comme les femmes (1). A l'égard des souliers de femme, les joueurs de flûtes paroissoient sur la scene avec une pareille chaussure, & le premier qui se présenta les pieds ainsi ajustés, fut Battulus d'Ephese (2).

Vénus entierement drapée est toujours figurée avec deux ceintures, dont la seconde est placée au dessous du corps inférieur. C'est ainsi qu'on voit cette seconde ceinture à la Vénus du Capitole, qui a une tête d'après le naturel & qui est placée à côté de Mars (3): elle se voit de même à la belle Vénus drapée qui étoit autrefois au palais Spada, & qui appartient aujourd'hui au Lord Egremont. Cette ceinture inférieure n'est le partage que de cette Déesse: c'est celle que les Poëtes appellent la ceinture, ou le ceste de Vénus. Je ne sache personne qui ait jamais fait cette remarque. Lorsque Junon voulut enflâmer le cœur de Jupiter, elle pria Vénus de lui prêter cette ceinture mystérieuse: l'ayant obtenue elle la mit dans son giron, selon l'expression d'Homere (4), c'est à dire, autour & au dessous du corps inférieur qui est la place qu'elle occupe aux figures en question. Que l'on confronte avec cette explication ce que d'autres ont dit de la ceinture de Vénus (5), on verra que leur opinion n'est pas soutenable. Les anciens Commentateurs d'Homere n'ont pas mieux saisi le sens du Poëte dans cet endroit. Il est certain que EGKATHEO KOLPÔ, *mets la ceinture dans le giron*, ne signifie pas, comme le Scholiaste

cc. De la ceinture, ou du ceste de Vénus.

(1) Philostr. L. 1. Icon. 2. p. 766.
(2) Liban. vit. Demosth.
(3) Mus. Capit. T. 3. tav. 20.
(4) Il. ξ. v. 219. 223. Conf. Non. Dionys. L. 2. p 95. l. 17.
(5) Rigalt. Not. in Onosandri Stratag. p. 37. seq. Prideaux, Not. ad Marm. Arundel. p. 24. Ces deux Savans prenent la ceinture pour une robe.

liaste le prétend, la même chose que KATAKRYPSON IDIÔ KOLPÔ, *cache la dans le giron.* Eustathe, dans sa dérivation du mot KESTOS, n'en atteint pas mieux la vraie signification. Aristide, lorsqu'il parle de cette ceinture, ajoute: quelqu'en soit la forme, OSTIS POTE OUTOS O KESTOS ESTIN (1). M. Martorelli, Professeur de langue Grecque à Naples, remarque fort judicieusement (2) que ce mot n'est pas un substantif, mais un adjectif, dont les Poëtes Grecs des tems postérieurs se sont servis substantivement. Il semble aussi que l'Auteur d'une épigramme Grecque sur Vénus (3), n'a pas compris quelle ceinture désigne le mot KESTOS, l'ayant confondue avec la ceinture ordinaire qui se mettoit au dessous du sein, AMPHI MAZOIS KESTOS ELIX. Par l'explication que nous venons de faire de la ceinture de Vénus, nous répandons du jour sur un passage de Pline, où cet Ecrivain nous parle de la statue d'un Satyre qui tenoit la figure d'un Bacchus, *Palla velatum veneris*, le corps ceint comme Vénus, du moins c'est ainsi que je l'entens. Ce passage a toujours paru obscur: de-là quelques Savans on cru qu'il falloit lire *veneri* au lieu de *veneris*, comme si le Satyre amenoit Bacchus à Vénus. Mais Pline ne parle pas ici de groupe (4). Le ceste ou la ceinture que Junon emprunta de Vénus fut cause sans doute que les Syriens donnoient cet ajustement à la femme de Jupiter. Gori croit (5) que deux des trois Graces, qui sont sur une Urne funéraire, tiennent cette ceinture dans leurs mains, ce qui n'est pas aisé à prouver.

Quel-

(1) Aristid. isthm. in Nept. p. 42. C.
(2) Comment. de Regia Theca Calamar. p. 153.
(3) Anthol. Epigr. Graec. L. 5. p. 251. a.
(4) Plin. L. 36. c. 4. §. 8.
(5) Muf. Etr. T. 1. p. 217.

dd. Des figures sans ceinture.

Quelques figures vêtues de la ſimple tunique qui, détachée ſur une des épaules tombe négligemment, n'ont point de ceinture. La prétendue Flore Farneſe ou plutôt une des Heures, nous offre cette ceinture qui tombe le long du corps inférieur. Antiope, mere d'Amphion & de Zéthus du même palais Farneſe, & une ſtatue de la Villa Médicis, portent cette ceinture ſur les hanches: c'eſt ainſi que Longus décrit ſes Nymphes (1). Les peintures (2), les marbres & les pierres gravées (3), nous offrent des Danſeuſes & des Bacchantes ſans ceinture, ou la portant à la main, ſoit pour déſigner leur molleſſe voluptueuſe, ainſi que nous voyons Bacchus qui n'en porte pas non plus, ſoit pour indiquer que la ſaltation ne permet pas au corps d'être gêné ou comprimé par aucun lien. Les tableaux d'Herculanum nous offrent deux jeunes filles ſans ceinture (4); l'une tient de la main droite un plat de figues, & de la main gauche une aiguiere penchée; l'autre porte un plat & une corbeille. Ces jeunes filles pouroient fort bien repréſenter les perſonnes qui ſervoient dans le temple de Pallas, & qui étoient appellées DEIPNOPHOROI, *porteuſes de mets* (5). Les Auteurs des explications de ces peintures, ne nous en donnent point de ces figures qui ne ſignifient rien ſi elles ne repréſentent pas ce que je viens de dire. Cependant une épigramme Grecque nous apprend que l'Antiquité connoiſſoit la ſtatue d'une Danſeuſe avec une ceinture (6). De plus les Anciens figuroient ainſi les femmes plongées dans l'affliction, ſurtout ſur la perte de leurs parens & de leurs proches: c'eſt ainſi

(1) Long. Paſt. L. 1. p. 10.

(2) Pitt. Erc. T. 1. tav. 31.

(3) Deſcr. des Pier. gr. du cab. de Stoſch. p. 255. No. 1577.

(4) Pitt. Erc. T. 1. tav. 22. 23.

(5) Suidas in Δειπνοφόροι.

(6) Anthol. L. 4. c. 35. p. 352. l. 13.

ainsi que Séneque introduit les Troyennes, pleurant la mort d'Hector, *Veste remissa* (1). Un bas-relief de la Villa Borghese nous offre Andromaque, accompagnée des femmes Troyennes, & vêtue d'une robe traînante sans ceinture, recevant le corps de son époux aux portes de la ville de Troie (2). Dans ces cas le même usage étoit aussi introduit chez les Romains. L'ordre des Chevaliers, accompagnant le corps d'Auguste jusques à son tombeau, porta des robes traînantes (3).

C. Du manteau des femmes, & de sa forme circulaire.

La troisieme piece de l'habillement des femmes, étoit le manteau nommé par les Grecs PEPLON, terme qui signifioit proprement le manteau de Pallas, & qui fut approprié ensuite aux manteaux des autres Divinités (4), ainsi qu'à ceux des hommes (5). Il n'étoit point carré, comme Saumaise se l'est imaginé: c'étoit un drap coupé en rond, de la même façon que sont nos manteaux. Il y a grande apparence que le manteau des hommes a été de la même forme. Ce sentiment est à la vérité opposé à celui des Savans qui ont écrit sur l'habillement des Anciens, mais qui n'ont jugé pour la plupart que d'après des livres & des estampes peu fideles. Ne pouvant entrer ici dans les détails pour expliquer les anciens Auteurs, ni pour concilier ou refuter leurs Commentateurs, je me contente de les entendre relativement à la forme en question. Les Anciens parlent de manteaux carrés en général: ce qui ne fait aucune difficulté, lorsqu'on n'entend pas par-là du drap coupé en plusieurs angles droits, mais un manteau à quatre coins qui

(1) Troad. v. 83.
(2) Monum. Ant. ined. No. 135.
(3) Suet. Aug. c. 100.
(4) Non. Dionys. L. 2. p. 45. l. 17.
(5) Aeschyl. Pers. 199. 468. 1035. Sophocl. Trachin. v. 609. 684. Eurip. Heracl. v. 49. 131. 604. Helen. v. 430. 573. 1556. 1645. Ion. v. 326. Herc. Fur. v. 333.

qui prenoient la forme carrée d'après quatre petites houpes, quand on mettoit cet habillement.

A la plupart des manteaux, ſoit aux perſonnages des ſtatues, ſoit aux figures des pierres gravées de l'un & l'autre ſexe, il n'y a que deux glands de viſibles, les deux autres ſe trouvent cachés par le jet du manteau. Quelquefois on en voit trois, comme à une Iſis, exécutée dans le ſtyle Etruſque, à un Eſculape de grandeur naturelle ainſi que la figure précédente, & à un Mercure ſur un des deux beaux candelabres de marbre, du palais Barberini, de même qu'à l'Iſis & à l'Eſculape. On voit les quatre glands aux quatre coins du manteau à une des deux figures Etruſques reſſemblantes & de grandeur naturelle, conſervées au même palais, ainſi qu'à la Muſe de la tragédie ſur l'urne funéraire dont nous avons parlé ci-devant. Il eſt évident que ces glands ne ſont point attachés à des angles, & le manteau ne peut pas avoir des coins, parce que s'il étoit coupé en carré, le jet des plis qui tombent de tous ſens ne pourroit pas être ondoyant. Les manteaux des figures Etruſques jettent les mêmes plis, d'où il reſulte qu'ils ont eu la méme forme, ce qu'on peut voir ſur le bas-relief de la Villa Albani, qu'on trouvera gravé dans le troiſieme volume de cette Hiſtoire.

a. Du manteau garni de houpes, ou de glands.

. Tout le monde peut ſe convaincre de ce que j'avance: on peut en faire l'eſſai avec un manteau couſu ſeulement de quelques points & s'en couvrir comme d'un drap rond à la façon des Anciens. La forme de nos chaſubles, coupées preſqu'en rond par devant & par derriere, indique aſſez qu'elles ont été anciennement toutes rondes & qu'elles ont eu la forme des manteaux, forme qu'ont encore aujourd'hui les chaſubles Grecques. Cet ornement ſe mettoit par deſſus la téte au moyen

 d'une

d'une ouverture (1), &, pour que le Prêtre fut moins gêné en officiant à l'autel, il étoit relevé par deſſus le bras, de ſorte que cette mante deſcendoit en forme d'arc par devant & par derriere. Les chaſubles ayant été faites enſuite de riches étoffes on leur donna, autant par épargne que pour la commodité, la forme qu'elles avoient quand on les relevoient par deſſus les bras, c'eſt à dire, la forme qu'elles ont aujourd'hui.

Quant aux manteaux, tant des figures d'hommes que de celles de femmes, il eſt à propos d'obſerver encore qu'on ne les trouve pas toujours mis ni arrangés à la façon ordinaire des autres vêtemens, comme on peut s'en convaincre par l'inſpection des yeux, mais qu'ils ſont ajuſtés ſuivant l'idée, ou la convenance de l'Artiſte. Ceci eſt ſi vrai qu'une ſtatue impériale aſſiſe conſervée à la Villa Albani & ſurmontée de la tête de Claude, eſt ajuſtée du paludamentum, ou de la chlamyde eſpece de manteau court, de maniere qu'il traîneroit à terre ſi la figure étoit debout. Le Statuaire qui avoit fait ce morceau jugea à propos de jetter une partie du manteau ſur les cuiſſes de ſa figure, pour ménager de beaux plis & pour ne pas laiſſer les deux jambes découvertes, ce qui auroit cauſé de la monotonie.

b. De la maniere de mettre le manteau.

Les Anciens avoient pluſieurs façons de mettre & de jetter le manteau, EPIBALLESTHAI: la plus ordinaire étoit d'en croiſer un tiers ou un quart qui, lorſque le manteau étoit mis, pouvoit ſervir à couvrir la tête. C'eſt ainſi que Scipion Naſica, ſuivant Appien (2), relevoit par deſſus la tête le bord de ſa toge, KRASPEDON. Quelques Auteurs (3), nous apprennent qu'on mettoit auſſi

(1) Ciampini, Vet. Monum. T. 1. c. 26. p. 239.

(2) Bel. Civ. L. 1. p. 168. l. 6.

(3) Cuper. Apoth. Hom. p. 144.

aussi le manteau plié en double, ce qui formoit alors un plus grand volume, comme nous le voyons à quelques statues. Les manteaux des deux belles statues de Pallas de la Villa Albani sont agencés de cette maniere: au lieu d'être arrangés sur les figures, ils passent sous le bras gauche, étant relevés par devant & par derriere sous l'égide le long de la poitrine, tandis qu'il sont attachés au-dessus de l'épaule droite.

c. Du manteau double des Cyniques.

Quand il est question d'un manteau plié en double, il faut entendre sans doute le double drap des Cyniques ([1]). Il est vrai pourtant que la statue d'un Philosophe de cette secte de grandeur naturelle & de la même Villa Albani, n'a pas le manteau plié de cette maniere. Cette statue se distingue par une grande besace, faite comme une gibeciere de chasseur, qui descend de l'épaule droite sur le côté gauche, par un bâton noueux & par des rouleaux d'écrits à ses pieds. Cependant comme les Cyniques ne portoient point de tuniques, ils avoient plus besoin que d'autres de doubler leur manteau: ce qui me paroît aussi plus concevable que tout ce qu'ont écrit la dessus les Saumaises & les autres Commentateurs. Le mot double ne peut pas non plus s'entendre de la maniere de jetter le manteau, comme le prétendent les Savans: à la statue de notre Cynique le jet du manteau ne differe pas de celui de la plupart des figures ajustées de ce vêtement.

d. Autre façon de jetter le manteau des femmes.

La façon la plus ordinaire de jetter le manteau, c'est sous le bras droit, par dessous l'épaule gauche. Mais quelquefois les manteaux ne sont pas croisés & se trouvent attachés au dessus des épaules par deux boutons,

(1 Horat. L. I. ep. 17. v. 25.

boutons, comme nous les voyons à la belle & unique ſtatue de Leucothoé de la Villa Albani, & à deux Caryatides de la Villa Negroni, toutes trois de grandeur naturelle. En voyant ces manteaux il faut ſuppoſer que le tiers au moins en étoit croiſé, comme on le remarque ſenſiblement au manteau d'une figure de femme plus grande que nature dans la cour du palais Farneſe: la partie rabattue de cette ſorte d'habit, eſt retenue & attachée par la ceinture. La figure d'une Muſe au deſſus du naturel dans la cour de la Chancellerie, & celle d'Antiope du grouppe nommé vulgairement le taureau Farneſe, nous offrent une pareille mante traînante, où la queue eſt relevée & paſſée ſous la ceinture. Le manteau s'attachoit auſſi quelquefois par un nœud ſous le ſein, comme ſont attachés les manteaux de quelques figures Egyptiennes & celui d'Iſis en particulier, ce que j'ai déja indiqué dans le ſecond livre de cette Hiſtoire. D'autres fois encore, au lieu de faire un nœud, on attachoit les deux bouts du manteau ſous la poitrine avec une agraffe, PERONIS (1), de ſorte qu'il eſt à préſumer que l'un des bouts deſcendoit le long de l'épaule & que l'autre paſſoit par deſſous le bras. Je remarquerai comme une particularité que le torſe d'une ſtatue de la Villa du Comte de Fede, où étoit la fameuſe Villa Adriana de Tibur, a par deſſus ſon manteau attaché ſur la poitrine comme celui d'Iſis, une eſpece de voile tiſſu comme un réſeau. Ce réſeau eſt apparemment la ſorte de voile qui s'appelloit AGRÔNON. C'étoit une mode que ſuivoient les perſonnes qui célébroient les orgies de Bacchus (2), & c'étoit auſſi un ajuſtement des figures de Tyréſias & des autres Devins (3).

Au

(1) Sophocl. Trachin. v. 942. (2) Heſych. v. Αγρωνον.
(3) Poll. Onom. L. 4. Seg. 116.

Au lieu de ce grand manteau on étoit aussi dans l'usage d'en porter un plus petit, fait de deux morceaux, cousus par en bas & attachés par dessus l'épaule avec un bouton, de façon qu'il y avoit deux ouvertures ménagées pour passer les bras. Les Romains appelloient ce manteau *Ricinium* (1). Quelquefois il descend à peine jusqu'aux manches, & il n'est souvent guere plus long que les mantelets de nos jours. En effet nous voyons sur quelques peintures d'Herculanum que ce vêtement est fait comme celui que portent les Dames d'aujourd'hui: c'est un mantelet léger, qui couvre les bras & qui paroît coupé en rond, de sorte qu'il falloit le passer par dessus la tête. C'est probablement là cette piece de l'habillement des femmes, que les Grecs nommoient ENCYCLION, ou CYCLAS, c'est à dire un habit rond, du mot de KYKLOS ainsi que de ceux d'ANABOLADION & d'AMPECHONION (2). La Flore du Capitole nous offre une singularité: c'est un manteau plus long, composé pareillement de deux pieces, l'une de devant l'autre de derriere. Ce vêtement est cousu des deux côtés de bas en haut & boutonné par dessus l'épaule, ayant des fentes pour passer les bras; en effet le bras gauche est passé dans une de ces ouvertures, tandis que le droit est couvert du manteau, mais laissant voir l'ouverture en question.

e. Du manteau court des Dames Grecques.

Les Savans, ayant trouvé différentes figures avec la tête couverte du manteau, ont pris en général cette draperie pour l'ajustement des Vestales, tandis qu'elle n'est propre qu'aux femmes. Tous les Antiquaires semblent surtout s'accorder à nommer Vestale une tête du cabinet

f. Du pretendu voile des Vestales.

(1) Varro de L. L. L. 4. c. 35. Non. Marcel. c. 14. n. 33.

(2) Aelian. Var. hist. L. 7. c. 9.

binet Farnese, sans songer qu'il lui manque le principal caractere, savoir la mitre, ou d'avoir la tête ceinte d'une large bande qui descend sur les épaules (1). C'est ainsi que sont figurées deux têtes rapportées par Fabretti (2), l'une exécutée sur une plaque de métal, l'autre gravée sur un onyx. On voit sur cette plaque le nom de la personne avec la légende: BELICIAE MODESTE, & sur le champ, auprès du buste, on lit V. V. ce qui signifie selon l'Ecrivain en question VIRGO VESTALIS. Sur la pierre on trouve au dessous de la figure: NERVIR V, que le même Antiquaire explique ainsi: NERATIA VIRGO VESTALIS. Une Vestale seroit aussi reconnoissable par une draperie ou un voile singulier nommé *suffibulum*, qui leur prenoit par dessus la tête & qui étoit d'une forme carrée oblongue. Les deux bouts d'une pareille mitre descendent sur la poitrine d'une figure plus petite que nature, conservée dans le palais Barberini. La tête antique manquant à cette figure, le Restaurateur moderne lui a donné une tête d'Isis.

D. De la façon de plier les habits des femmes.

Chez les Anciens on étoit fort dans l'usage de plier les habits & de les mettre en presse, ce qu'on faisoit surtout lorsqu'ils venoient d'être blanchis; & comme dans les tems les plus reculés de la Grece les vêtemens du sexe étoient blancs, il falloit en venir souvent au blanchissage (3). Les presses dont les Ecrivains font mention (4), attestent que les Anciens s'en servoient pour comprimer leurs habits: c'est ce qu'on voit surtout aux éminences & aux cavités des raies qui regnent par dessus les habillemens & qui représentent les ruptures des étoffes. Les Statuai-

(1) Prudent. contra Sym. L. 2. v. 1085.

(2) De Col. Traj. c. 6. p. 167.

(3) Homer. Il. γ. v. 419. Hesiod. Op. v. 198. Anthol. L. 6. ep. 4.

(4) Turneb. Adversf. L. 23. c. 19. p. 768.

Statuaires de l'antiquité ont souvent indiqué ces ruptures dans leurs draperies. Pour moi je pense que les raies des vêtemens que les Romains nommoient *Rugas*, rides, étoient de ces sortes de ruptures, & non pas des plis repassés, comme l'a cru Saumaise (1), qui ne pouvoit guere rendre compte de ce qu'il n'avoit pas vu.

E. De la couleur de l'habillement.

Après avoir parlé de la forme des habits, il ne sera pas hors de propos de discuter en peu de mots leurs couleurs, attendu que les écrits qui traitent de l'habillement des Anciens, n'en font presque pas mention.

a. Couleur des habits des Divinités.

A commencer par les figures divines, Jupiter se trouve avec une draperie rouge (2), & Neptune, si sa figure nous étoit parvenue en tableau, auroit un vêtement vert de mer, ou céladon, comme on avoit coutume de peindre les Néréides (3). Enfin tout ce qui avoit rapport aux Dieux marins, jusqu'aux animaux qu'on leur sacrifioit, portoit des bandelettes d'un vert de mer (4). C'est d'après cette maxime que les Poetes donnent aux Fleuves des cheveux de la même couleur (5). En général les Nymphes, qui tirent leur nom de l'eau, NYMPHÎ, LYMPHA, sont ainsi vêtues dans les peintures antiques (6). Le manteau d'Apollon, quand il en porte un, est bleu ou violet (7), & Bacchus dont la draperie pouroit être de pourpre, est habillé de blanc. Martianus Capella donne la couleur verte à Cybele, comme étant la Déesse de la terre & la mere des êtres (8). Junon, par rapport à l'air qu'elle désigne, peut être vêtue de bleu céleste;

 mais

(1) In Tertul. de Pal. p. 334.
(2) Martian. Capel. de nupt. Phil. L. 1. p. 17.
(3) Ovid. Art. L. 3. v. 178.
(4) Valer. Flac. Argon. L. 1. v. 189.
(5) Ovid. Art. L. 1. v. 224.
(6) Ovid. Art. L. 3. v. 178.
(7) Bartol. Pitt. Ant. tav. 2.
(8) L. 1. p. 19.

mais l'Ecrivain que je viens de citer l'introduit avec un voile blanc. Cérès devroit avoir une draperie jaune, parce que cette couleur est celle de la moisson, & qu'elle fait allusion à l'épithete d'Homere qui l'appelle la blonde Cérès. Le dessin colorié d'une peinture antique conservé à la bibliothéque du Vatican, & publié dans mes Monumens de l'Antiquité (1), nous offre Pallas, dont le manteau, au lieu d'être d'un bleu céleste, comme on le voit communément aux figures de cette Déesse, est couleur de feu, pour désigner sans doute son ardeur guerriere: car c'étoit aussi de cette couleur qu'étoient les habits de guerre des Spartiates. Sur une peinture d'Herculanum nous voyons Vénus avec une draperie flottante d'un jaune doré qui donne dans le vert foncé (2), faisant allusion peut-être à l'épithete de Vénus la dorée. Une des Naïades, sur le dessein du Vatican dont nous venons de parler, a une tunique fine de couleur d'acier, comme Virgile décrit la figure du Tibre:

> — eum tenuis glauco velabat amicta
> Carbasus.

Mais d'ailleurs sa draperie est verte, comme l'est celle des Fleuves chez les autres Poëtes (3). Du reste ces deux couleurs, étant symboliques, désignent l'eau; la verte surtout fait allusion aux rives bordées d'arbrisseaux.

b. Couleur des habits des Rois, des Héros & des Prêtres.

J'espere aussi qu'une courte notice sur la couleur de l'habillement des Héros & des Rois ne sera pas jugé superflue, surtout par les Artistes. Nestor étoit drapé de rouge (4). Tout le vêtement de trois Rois captifs de la Villa Medicis, & deux autres de la Villa Borghese, paroît indiquer, exécuté sur le porphyre, une draperie de pourpre,

(1) Monum. Ant. ined. No. 18.
(2) Pitt. Erc. T. 4. tav. 8.
(3) Stat. Theb. L. 9. p. 354.
(4) Philostr. L. 2.

pre, & désigner la dignité royale de ces prisonniers. Dans un tableau antique, Achille avoit une draperie céladon (1), faisant allusion à Thétis, dont il étoit le fils· partie de costume que Balthasar Beruzzi a aussi observée dans la figure de ce Héros au plafond d'une salle de la *Farnesina*. Sextus Pompée, après avoir remporté une victoire sur mer contre Auguste, prit un habit semblable, s'imaginant, au rapport de Dion Cassius, être un des fils de Neptune (2). Marcus Agrippa ayant gagné à son tour une bataille navale contre ce fils de Pompée, fut gratifié par Auguste d'un drapeau couleur de vert de mer (3). Les Prêtres chez toutes les nations étoient habillés de blanc (4).

Dans l'antiquité les femmes portoient le deuil en habits noirs, & cela chez les Romains comme chez les Grecs (5). Cette mode existoit déja du tems d'Homere, qui nous apprend que Thétis plongée dans la tristesse par la mort de Patrocle, prit le plus noir de ses vêtemens (6). Mais sous les Empereurs Romains cet usage éprouva un changement total, & les femmes porterent le deuil en habits blancs (7). Ainsi quand Plutarque nous parle en général des habits blancs pour le deuil sans fixer l'époque, il n'est question alors que de l'usage de son tems (8). Hérodien fait mention du deuil en habits blancs dans sa relation des funérailles de l'Empereur Septime-Severe. Il nous raconte que l'image de cet Empereur faite en cire, étoit entourée d'un côté d'une troupe de femmes, vêtues de blanc, & de l'autre du corps

c. Couleur des habits de deuil.

(1) Icon. 2. p. 812. l. 24.
(2) Dio Caff. L. 48. p. 389. B.
(3) Suet. Aug. c. 25.
(4) Valer. Flac. Argon. L. 1. v. 385. Braun, de Vest. Hebr. L. 1. c. 6.
(5) Dionys. Halic. A. R. L. 8. c. 39. p. 492. Ovid. Met. L. 6. v. 289.
(6) Hom. Il. ω. v. 94.
(7) Conf. Noris Cenot. Pisan. p. 357.
(8) Κεφ. κατηγρ. Ρωμ. p. 482. l. 20.

corps de tous les Sénateurs habillés de noir (1). Chez les Romains les hommes s'habilloient conſtamment de noir dans le deuil, comme nous l'apprenons entre autre par un trait de Trajan qui, ayant perdu ſon épouſe Plotine, porta des habits noirs pendant neuf jours (2).

F. De l'ajuſtement des autres parties du corps, & en premier lieu de la tête.

Après avoir obſervé les parties les plus eſſentielles de la draperie des femmes en général, je diſcuterai la maniere de couvrir & de vêtir les extrémités du corps. Je commencerai par la principale partie, & je remarquerai que les femmes alloient communément la tête nue. Je répéterai ſeulement ici ce que j'ai dit plus haut: qu'elles ſe ſervoient quelquefois de leur vêtement, ſoit pour ſe couvrir la tête, ſoit pour ſe voiler le viſage, ainſi qu'on nous repréſente Junon, *illa ſedet dejecta in lumina palla* (3).

a. Le voile.

Il ſe trouve auſſi des voiles particuliers ou de petites pieces d'étoffe carrées qui ſervoient à cet uſage. Il paroît que cette piece d'étoffe eſt le voile que les Anciens nommoient THERISTRON, *Flammeum* & *Rica*, dénominations Romaines qui ſervoient ſurtout à déſigner le voile des vierges (4). Mais le terme le plus connu du voile chez les Poëtes eſt KALYPTRÎ (5). Ces ſortes de voiles étant minces & transparens furent comparés à des toiles d'araignées (6). Ces étoffes, ſéparées du vêtement & faites pour couvrir la tête des femmes, ont été remarquées ſouvent par les Ecrivains; tel eſt le

(1) Herod. hiſt. L. 4. c. 3. p. 128.

(2) Xiphil. Hadr. p. 247. l. 27.

(3) Valer. Flac. Arg. L. I. v. 132.

(4) Scalig. conject. in Varr. p. 197.

(5) Aeſchyl. Suppl. v. 128. R. Calab. L. 14. v. 45.

(6) Eurip. Androm. v. 830. Epigr. gr. in Kuſt. not. ad Suid. v. Κεκρυφ.

le voile blanc qu'Apollonius donne a Médée pour ſe couvrir la tête ([1]): tel eſt encore celui dont fait mention une épigramme Grecque ([2]). Cependant j'ignore ſi Hélene, ARGENÎSI KALYPSAMENÎ OTHONÎSI, s'eſt voilée avec des pieces d'étoffe blanches, ou ſi elle s'eſt voilée avec une piece d'étoffe blanche EANÔ ARGÎTI, en ſe couvrant de ce voile. Cette difficulté eſt d'autant plus difficile à réſoudre que les Grecs des tems poſtérieurs n'entendoient pas eux mêmes la vraie ſignification des mots de EANOS & de PEPLOS qui ſe trouvent dans Homere & dans d'autres Poëtes anciens, comme nous le voyons clairement par l'*Onomaſticon* de Julius Pollux ([3]). Le ſeul voile de cette nature qui ſe trouve ſur des Monumens antiques à Rome, eſt la piece d'étoffe blanche, dont Héſione ſe couvre la tête, ſujet exécuté en moſaïque dans la Villa Albani ([4]). Cette ſorte d'ajuſtement que les femmes Aſiatiques avoient coutume de porter, paroît avoir été nommé CHEIROMAKTRON, un eſſuie-main, à cauſe de ſa forme & de ſa couleur ([5]).

b. Le bonnet des femmes agées.

Les femmes agées portoient une eſpece de bonnet, dont la ſtatue du cabinet du Capitole, connue ſous la fauſſe dénomination d'une *Praefica*, peut nous donner une idée: à l'égard de la ſtatue en queſtion, je crois que c'eſt Hécube qui leve la tête, comme ſi elle voyoit précipiter du haut des murs de Troie ſon petit-fils Aſtyanax. Cependant on a donné une pareille coiffure à la figure d'une jeune Bacchante, exécutée ſur un grand baſſin

(1) Αμβροσιω δ' εφυπερθε καρηατι βαλλε καλυπτρην Αργυφεην. — Argon. L. 3. v. 833.

(2) Anthol. L. 7. p. 457. l. 9.

(3) Poll. Onom. L. 7. Segm. 51.

(4) Conf. Monum. Ant. ined. No. 65.

(5) Athen. Deipn. L. 9. p 410.

baſſin de marbre, morceaux qui paroîtra dans le troiſieme volume de mes Monumens de l'Antiquité. Nous trouvons auſſi ajuſté de la même maniere un jeune & beau masque tragique dans le palais Albani, puis un autre masque ſemblable au palais Lancellotti, & pareillement la Nymphe Oenone, la premiere maîtreſſe de Pâris, ſur un bas-relief de la Villa Ludoviſi.

c. Le chapeau.

En voyage ou expoſées au ſoleil, les femmes portoient un chapeau à la Theſſalienne, aſſez ſemblable aux chapeaux de paille des femmes de Toſcane, c'eſt à dire, n'ayant presque point de fond. Les chapeaux des Anciens étoient communément blancs, comme nous en voyons ſur pluſieurs vaſes peints (1). Sophocle fait paroître Ismene, la plus jeune des filles d'Oedipe, coiffée d'un pareil chapeau, lorsque, s'étant évadée de Thebes, elle vint joindre ſon pere à Athene (2). Sur un vaſe du cabinet de M. Mengs, une Amazone à cheval, combattant contre deux guerriers, porte un chapeau de cette forme, mais rejetté ſur les épaules. De plus, le chapeau étoit un ajuſtement propre aux Prêtreſſes de Cérès (3). Sur un grand vaſe de marbre de la Villa Albani (4), on trouve Pallas en chaſſereſſe, coiffée d'un chapeau: on ſait que cette Déeſſe aimoit auſſi la chaſſe (5). Ce qui paroît une corbeille ſur la tête des Caryatides, peut bien avoir été une façon de ſe coiffer dans de certaines contrées de la Grece: les Egyptiennes de nos jours portent ſur la tête quelque choſe de ſemblable à ces corbeilles (6).

La

(1) Dempſt. Etrur. tab. 32.
(2) Sophocl. Oed. Colon. v. 306.
(3) Tertull. de pallio, c. 4. p. 25.
(4) Monum. Ant. ined. No. 65.
(5) Callim. Hymn. Ballad. v. 91. Conf. Stat. Theb. L. 2. v. 243. Ariſtid. Orat. Minerv. p. 25. B.
(6) Belon, Obſ. L. 2. ch. 35.

La chauffure du fexe confiftoit ou en fouliers entiers ou en fimples fandales. Quant aux fouliers on en voit à plufieurs figures des peintures d'Herculanum (1); ils font quelquefois jaunes, comme ceux de Vénus à un tableau des bains de Titus (2), & comme ceux que portoient les Perfes (3). Les ftatues de femme nous offrent auffi des fouliers entiers, comme le grouppe de Niobé. Du refte les fouliers de ces dernieres figures ne s'arrondiffent pas par le bout comme ceux des premieres, ayant une forme plus large. Les fandales attachées aux pieds ont communément un doigt d'épaiffeur, & font compofées de plus d'une femelle. Ces chauffures étoient formées quelquefois de cinq femelles coufues enfemble, ce que nous voyons par autant d'incifions aux fandales de l'une des belles Pallas de la Villa Albani, qui font épaiffes de deux doigts. Les fandales, compofées de quatre femelles, s'appelloient *quadrifole* (4). Le liége paroît avoir fervi à la compofition de ces femelles, ce bois étant léger & ne tirant point l'humidité: auffi a-t-il fervi au même ufage dans les tems modernes, ce qui l'a fait appeller dans notre langue bois de pantoufles *(Pantoffelholz)*. A l'égard de cette femelle elle étoit garnie par deffus & par deffous d'un cuir qui débordoit le liége, comme on le voit à une petite Pallas de bronze confervée pareillement à la Villa Albani. Aujourd'hui encore, il y a des Religieufes en Italie qui portent une pareille chauffure. La Villa Ludovifi nous offre une grande Pallas au deffus du naturel, dont les fandales font de la même forme, & dont le Maître fe nommoit Antiochus d'Athene: cette chauffure entourée de trois rangs de différens ornemens piqués, porte trois doigts de hauteur. Les chauffures, confiftant

G. La chauffure.

(1) Pitt. Ercol. T. 1. Tab. 7. 21. 23.
(2) Bartoli, Pitt. ant. tav. 6.
(3) Aefchil. Perf. v. 662.
(4) Archel. difput. p. 23.

tant en un ſimple cuir, lacé par deſſus le pied, & reſſemblant à celles que portent les gens de la campagne entre Rome & Naples, ſe nomment en Grec APLAI, & MONOPELMA YPODÎMATA (1). Telles ſont les chauſſures des deux ſtatues de marbre noire qui repréſentent des Rois de Thrace captifs & qui ſont au Capitole. Les Anciens de l'un & l'autre ſexe portoient encore des ſandales de cordes, tiſſues en forme de réſeaux, comme on en voit aux figures des Divinités ſur un autel de la Villa Albani (2). Il y a grande apparence que ce ſont ces chauſſures que les Grecs appelloient RAÏDIA, parce que Julius Pollux explique ce mot par POLYELIKTON YPODÎMA, chauſſure tiſſue de pluſieurs cordes (3). A Herculanum il s'eſt trouvé une autre eſpece de ſandales, auxquelles les cordes ſont rangées en cercles ovales; la partie qui couvre le talon y eſt auſſi de cordes & ſe trouve attachée à la ſemelle.

a. Du Cothurne.

Le cothurne étoit une chauſſure plus ou moins haute, mais la plupart du tems ſa hauteur étoit celle de la main, & généralement affectée à la Muſe tragique (4). Le cothurne de la ſtatue de Melpomene à la Villa Borghеſe a cinq pouces d'un palme Romain de hauteur. Il faut diſtinguer de ce cothurne du théâtre celui des chaſſeurs & des guerriers: ce dernier, quoique ſouvent confondu par les Ecrivains, étoit une eſpece de brodequin (5). La courroie qui aſſujettiſſoit la ſemelle & qui étoit placée ſur le coude-pied, ſe trouve rarement aux figures des Divinités, & quand elle s'y trouve, elle eſt placée ſous le pied. Pline fait une obſervation ſinguliere: il remarque

(1) Caſaub. Not. in Aen. Tat. c. 21. p. 84.
(2) Monum. Ant. ined. No. 6.
(3) Poll. Onom. L. 7. ſegm. 93.
(4) Monum. Ant. ined. p. 248.
(5) Scalig. Poet. L. 1. c. 13. p. 21. C. Pitt. Erc. T. 1. p. 18. tav. 10. p. 186. tav. 23.

que que les semelles de la statue de Cornelie, mere des Gracques, avoient été sans cette courroie (1). J'observerai ici que parmi les différentes chaussures, on ne voit point de talons sur le derriere du pied, si ce n'est aux souliers d'une figure de femme sur un tableau d'Herculanum: la chaussure est rouge, mais la semelle & le talon sont jaunes (2). Les talons des souliers se nommoient chez les Grecs KATTYMATA, & ils étoient composés de petits morceaux de cuir (3).

Après avoir indiqué les différentes pieces de l'habillement des femmes, je passerai à l'examen de la parure & de l'élégance de leur ajustement, ce qui formera le second article de ces observations des figures drapées. Par rapport à l'habillement je distingue la parure de l'élégance: par le terme d'élégance j'entens la maniere d'ajuster les draperies, ainsi que la façon de dispoſer les plis des étoffes en général: par celui de parure, que je pourois nommer aussi l'ornement, je comprends tout ce qui est broché, brodé & ajouté au vétement.

II. De la parure & de l'élégance de l'ajustement des femmes.

Les robes, ainsi que les manteaux chez les Anciens avoient en général des bordures ornées dans tout leur tour. Chez les Grecs ces bords s'appelloient tantôt PEZAS KYKLAS, tantôt PERIPODION, & chez les Romains *Limbus.** L'ornement le plus ordinaire étoit une garniture de pourpre, affectée aussi aux habits des hommes chez les Etrusques & chez les Romains (4). Quant à l'habillement du sexe il étoit décoré au bas d'une ou de plusieurs raies de diverses couleurs. On voit une raie à la robe de la figure peinte du tombeau de Cestius;

a. De l'ornement des habits.

Bb 2

(1) Plin. L. 34. c. 14.
(2) Pitt. Erc. T. 4. tav. 23.
(3) Schol. Arist. Equit. v. 317.
(4) Buonar. explic. ad Demst. Etr p. 69.

tius; on en remarque deux à celle d'une des Muſes ſur la peinture nommée vulgairement la Nôce Aldobrandine. La robe de la figure de Roma au palais Barberini, eſt ornée de trois raies rouges brochées de fleurs blanches; & quelques figures ſur les peintures d'Herculanum, portent des draperies décorées de quatre raies. Une ſtatue de Diane du ſtyle le plus ancien, conſervée au cabinet d'Herculanum, eſt ajuſtée d'une draperie qui porte de ces ſortes de raies peintes, comme nous l'avons déja obſervé ci-devant. Au reſte l'ornement ordinaire, qui ſe trouve ſur la bordure des habits de femme eſt traité d'une maniere facile & expéditive. Cependant quelques vaſes de terre cuite nous offrent des draperies dont les ornemens ſont peints d'un travail plus fini & d'un goût plus délicat. L'ornement le plus agréable paroît avoir été la bordure ſinueuſe, ou le *Méandre*, dont il eſt fait mention dans une épigramme Grecque (1). Le beau vaſe du cabinet d'Hamilton que nous avons déja cité pluſieurs fois, nous offre des exemples de bordures ſemblables, tant ſur les draperies de femme que ſur celles d'homme; & l'on y voit auſſi un Roi à demi nud, aſſis & portant un ſceptre, qui a un manteau bordé d'un méandre tout à l'entour. Ce même méandre paroît auſſi ſur le vêtement d'une figure Etruſque de bronze (2). Indépendamment de la bordure inférieure de ce vêtement, on voit ſur le vaſe en queſtion des figures, dont la draperie eſt décorée d'une raie ouvragée, qui eſt compoſée en partie de petits carreaux comme ceux d'un damier, & en partie d'enroulemens comme des pampres de vigne. Sur un vaſe appartenant au Conſul Anglois à Naples, & repréſentant Théſée & Ariane (3), on voit la jeune Prin-

(1) Anthol. L. 6. c. 8. ep. 17. 18. (2) Buonar. Oſſ ſop. alc. Medagl. p. 98.
(3) Monum. Ant. ined. No. 99.

Princesse ajustée d'une draperie, bordée depuis le sein jusqu'en bas d'une raie foncée qui est interrompue tout du long par des traverses, semblables à des boutonnieres. D'ailleurs le vêtement des femmes étoit quelquefois parsémé d'étoiles: tel étoit aussi l'habit du divin Sosopolis, Héros des Eléens, sur une peinture antique. Démétrius Poliorcete portoit aussi un pareil habit (¹).

L'ornement est à l'élégance, ce que la beauté est à la grace. L'élégance n'est pas dans l'habillement même; & l'habillement ne devient élégant que lorsqu'il a été assorti par les mains du bon goût. L'élégance pouroit être nommée aussi la bonne grace de l'ajustement, ce qui ne peut se dire pourtant que de la draperie de dessus, ou du manteau, parce que cette partie de l'habillement pouvoit être jettée à volonté, tandis que la tunique, ou l'habit de dessous devoit suivre la direction du manteau & de la ceinture pour concourir à la disposition des plis. Il résulte de-là, que cette marche raisonnée des plis peut être assignée à bien plus juste titre à la draperie des Anciens qu'à celle des Modernes: car les habits de ces derniers, de l'un & l'autre sexe, étant adhérens aux chairs, ne sont pas susceptibles de ces tours pittoresques des premiers. Or comme la marche des plis est différente selon la diversité des tems de l'art, il résulte que la disposition de la draperie & l'élégance de l'ajustement constituent une partie de la connoissance du style & des époques. La marche des plis dans les figures des tems les plus reculés est ordinairement droite, ou formant peu d'inflexions: ce qu'un Ecrivain moderne peu instruit, dit de tous les plis des Anciens, ne sachant pas que les plis des figures qu'il cite, se trouvant sur la tunique, doivent

b. De l'élégance ou de la bonne grace de l'ajustement.

Bb 3 tomber

(1) Pausan. L. 6. p. 517. l. 8. (2) Athen. Deipn. L. 12. p. 535. F.

tomber perpendiculairement ([1]). Dans les tems les plus éclairés de l'Art, on cherchoit à mettre la plus grande variété dans les plis, tant de la robe que du manteau, & cela à l'imitation de ceux que formoient les vêtemens effectifs. Il y a apparence que dès les premiers tems la maniere de jetter les draperies étoit la même, mais que l'Art encore dans l'enfance ne pouvoit pas atteindre ces ruptures variées des plis. On ne fauroit confidérer fans admiration cette variété finguliere, ce goût exquis dans les draperies, depuis les vafes peints, envifagés comme des deffins, jusqu'aux pierres les plus dures, tel que le porphyre. La fculpture ancienne nous a laiffé des modeles dans ce genre: rien de plus élégant, de plus noble que la draperie de la Niobé antique. Mais lorsque les Artiftes fe propofoient pour but de laiffer entrevoir la beauté du nud, ils facrifioient le fracas de la draperie, à l'induftrie des chairs, ainfi que nous le voyons au vêtement des filles de Niobé; leurs habits font entierement adhérens aux chairs & ne forment de plis qu'aux cavités, tandis qu'ils font légers & pour ainfi dire collés aux éminences, fimplement pour indiquer un vêtement. Il eft d'expérience que toute draperie qui eft relevée par un membre & qui tombe librement des deux cotés, ne forme point de plis & ne s'interrompt qu'aux cavités. Ces plis multipliés & interrompus, fi recherchés par la plupart des Sculpteurs & particuliérement des Peintres modernes, n'ont pas été regardés comme des beautés par les Anciens. Mais on voit par la draperie jettée négligemment, comme celle du Laocoon, & une autre étalée fur un vafe, qui eft avec le nom de l'Artifte, ΕΡΑΤΩΝ, & qui fe trouve à la Villa Albani ([2]) avec quelle élégance

(1) Perrault, Paral. T. 1. p. 179. feq.

(2) Defcr. des Pier. gr. du cab. de Stofch, p. 167.

gance les Anciens ſavoient alors interrompre & contraſter les draperies.

Après avoir parlé de l'ajuſtement du ſexe, nous examinerons le reſte de ſa parure, telle que celle de la tête, des bras & des pieds. J'ai peu de choſes à dire de la parure de la tête des figures Grecques de l'ancien ſtyle: rarement on y trouve des cheveux bouclés, & ils ſont toujours plus négligés aux têtes de femmes qu'à celles d'hommes. Aux figures du haut ſtyle, les cheveux ſont peignés ſimplement par deſſus la tête, formant des ſillons ondoyans; aux jeunes filles ils ſont relevés & noués ſur le ſommet de la tête, ou attachés en nœud & aſſujettis par une aiguille ſur le derriere de la tête ([1]). Une médaille d'argent très-rare de la ville de Tarente, nous offre Taras, fils de Neptune, à cheval comme il l'eſt ſur la plupart des médailles, mais avec cette particularité qu'il a les cheveux noués ſur la tête, comme les ont les jeunes filles, de ſorte qu'il feroit douter de ſon ſexe ſi l'Artiſte n'avoit pas eu ſoin de l'indiquer très-diſtinctement à ſa place. On voit ſous le cheval un maſque tragique. C'eſt avec cette ſimplicité de coiffure que paroiſſoit toujours ſur le théâtre le principal perſonnage de femme dans les tragédies Grecques ([2]). Quant à cette aiguille de tête, propre à aſſujetir les cheveux des jeunes filles, elle eſt rarement viſible dans les figures qui nous reſtent. Montfaucon rapporte une ſeule figure Romaine ſur la tête de laquelle on remarque l'aiguille en queſtion; mais cette aiguille n'eſt pas l'*Acus diſcriminalis*, pour arranger les cheveux en boucles, comme le croit ce Savant ([3]).

I. Des cheveux, & des autres parties de la parure de la tête.

Quel-

(1) Pauſan. L. 8. p. 638. l. 22. L. 10. p. 862. l. 4. L. 1. p. 5. l. 26.

(2) Scalig. Poet. L. 1. c. 14. p. 23. D.

(3) Montfaucon, Ant. expliq. Suppl. T. 3. p. 4.

Quelquefois les cheveux des femmes ſont attachés par derriere à une certaine diſtance de la tête, & deſcendent en groſſes touffes ſous la bande qui les lie, comme on les voit aux figures Etrusques de l'un & l'autre ſexe. C'eſt de cette façon que ſont rendus les cheveux de la Pallas de la Villa Albani, de même que ceux d'une petite Pallas qui a paſſé en Angleterre, ainſi que ceux des Caryatides de la Villa Negroni, de la Diane du cabinet d'Herculanum & de pluſieurs autres figures. Il réſulte de ces faits que c'eſt à tort que Gori avance que les cheveux traités de cette façon ſont des caracteres du ſtyle Etrusque (1). Quant aux treſſes attachées autour de la tête, telles que Michel-Ange en a donné aux deux ſtatues de femmes du tombeau du Pape Jule II. on n'en voit à aucune ſtatue antique. Sur quelques têtes de Dames Romaines on remarque des coiffures de cheveux poſtiches: Lucille, femme de l'Empereur Lucius Vérus, ſtatue conſervée au Capitole, a des cheveux de marbre noir, qui ſont adaptés de façon qu'on peut les ôter.

Pluſieurs ſtatues nous offrent des cheveux colorés de rouge, comme on en voit à la Diane du cabinet d'Herculanum, ainſi qu'à une petite Vénus du méme cabinet, qui preſſe des deux mains ſes cheveux mouillés, pareillement à une ſtatue de femme drapée, ayant une tête idéale, ſtatue placée dans la cour du château de Portici. Les cheveux de la Vénus de Médicis étoient dorés, ainſi que ceux d'une tête d'Apollon du cabinet du Capitole. Parmi les ſtatues d'Herculanum conſervées à Portici, aucune n'indiquoit plus clairement la dorure, que la belle Pallas de grandeur naturelle & de marbre: l'or y étoit appliqué en feuilles ſi épaiſſes qu'on a pu l'enlever.

Il

(1) Muſ. Etr. T. 1. p. 101.

Il étoit encore d'usage de se faire couper les cheveux. On voyoit avec la tête rase Ethra, mere de Thésée (1), & une femme âgée dans un tableau de Polygnote conservé à Delphe (2). Cet usage désignoit sans doute le deuil constant des veuves, comme celui de Clytemnestre & d'Hecube (3). Les enfans se coupoient aussi les cheveux à la mort de leur pere (4), ce que nous savons par l'exemple d'Electre & d'Oreste, & ce que nous voyons par leurs statues à la Villa Ludovisi, dont je parlerai plus en détail dans le volume suivant. Nous trouvons encore que les maris jaloux coupoient les cheveux à leurs femmes, soit pour les punir de leurs galanteries, soit pour les forcer de rester à la maison (5). Sur des médailles & sur des tableaux il se trouve des têtes de femmes & de Déesses, coiffées d'un réseau, comme les femmes d'Italie en portent encore aujourd'hui dans leur maison. Cette sorte de bonnet se nommoit KEKRYPHALOS. J'en ai parlé ailleurs (6). Quelquefois les diadêmes étoient garnis de pierres précieuses (7).

Plusieurs statues ont eu des boucles d'oreilles, comme la Vénus de Praxitele, & comme on en peut juger par les oreilles percées des filles de Niobé, de la Vénus de Médicis, ainsi que de Leucothoé & d'une belle tête idéale de basalte verd, toutes deux à la Villa Albani. Mais on ne connoit aujourd'hui que deux statues qui aient des boucles d'oreilles; elles sont rondes, travaillées dans le même marbre, & à peu près de la même forme que celles d'une figure Egyptienne (8). L'une de ces

a. Des boucles d'oreilles.

(1) Pausan. L. 10. p. 861. l. 11.

(2) Ib. p. 864. l. 27. Conf. Eurip. Phœniss. v. 375.

(3) Eurip. Iphig. Aul. v. 1438. Troad. v. 279. 480. Helen. v. 1093. 1134. 1240.

(4) Eurip. Elect. v. 108. 148. 241. 335. Epigr. gr. ap. Orvil. Anim. in Charit. p. 365.

(5) Anthol. L. 7. p. 453. l. 17.

(6) Descrip. des Pier. gr. du cab. de Stosch. p. 417.

(7) Anthol. L. 7. p. 458. l. 3.

(8) Pococke's, Descr. of the East. T. 1. p. 211.

ces statues est une des Caryatides de la *Villa Négroni*, l'autre est une Pallas, qui étoit à l'hermitage du Cardinal Passionei chez les Camaldules près de Frascati, & qui a passé depuis peu en Angleterre. On voit à la maison de Campagne, du Comte Fede, dans la Villa Adriana, deux bustes de terre cuite avec des boucles d'oreilles semblables. Apulée fait mention de pendans d'oreilles portés par des jeunes hommes (1); & on en voit à Achille sur un vase de terre cuite dans la bibliothéque du Vatican. Platon dans son testament fait mention de boucles d'oreilles d'or (2); cependant Xénophon reproche à un certain Apollonides d'avoir les oreilles percées (3).

b. Remarque sur les oreilles percées.

Dans cette indication des têtes avec des oreilles percées & avec des pendans d'oreilles, je n'ai cité que des figures divines & des beautés idéales. Mais pour ne pas faire croire que j'adopte le sentiment de Buonarroti, qui soutient qu'on ne voit que les figures des Divinités avec des pendans d'oreilles, ou avec des oreilles percées (4), je citerai des portraits & des Dames connues, telles qu'Antonia Epouse de Drusus, le buste d'une femme âgée dans le cabinet du Capitole, une Matidia, dans la Ville Ludovisi, toutes figures avec des oreilles percées.

c. De la parure au dessus du front.

Indépendamment de la parure des oreilles, les Dames Romaines de la premiere qualité portoient au dessus du front un ornement fort ressemblant à l'aigrette de nos Dames, composée de pierres précieuses. Dans le jardin du Palais Farnese, on voit une tête de portrait en Vénus, représentant Marciana, niéce de l'Empereur Trajan, & ayant le haut du front orné d'une pareille aigrette. Dans la Villa Pamfili il se trouve un buste de la même personne, ayant le haut du front décoré d'un ornement en

(1) Monum. Ant. ined. No. 131.
(2) Diog. Laert. L. 3. segm. 42.
(3) Ibid. L. 2. segm. 50.
(4) Buonar. Oss. sop. alc. Vetri, p. 154.

en forme de croiſſant, ce qui peut ſervir d'éclairciſſement au Poëte Stace, qui décrit Alcmene, mere d'Hercule, la chevelure ornée de trois lunes:

— *tergemina crinem circumdata luna.*
Theb. L. 6. v. 288.

paſſage qui fait alluſion ſans doute à Hercule, parce que la nuit qu'il fut concu dura l'eſpace de trois nuits.

Les ornemens dont on avoit coutume de parer les bras, étoient les bracelets. Ces bracelets ont pour l'ordinaire la figure d'un ſerpent; quelques uns ont la forme d'un cordon rond, qui ſe termine par deux têtes de ce reptile. C'eſt ainſi qu'étoit terminée la ceinture des Guerriers: *Balteus & Gemini committunt ora dracones* (1). Les cabinets d'Herculanum & du college Romain, renferment pluſieurs de ces ſortes de bracelets en or. Quelquefois ils entourent la partie ſupérieure du bras, comme on le voit aux deux Nymphes endormies du Vatican & de la Villa Médicis, figures à qui la forme de cette parure a fait donner le nom de Cléopâtre, & ce ſont là proprement des bracelets. D'autres fois ils ſont placés ſur le poignet, ainſi qu'on le remarque à une des Caryatides de la Villa Négroni; ils ſont quatre fois le tour, & s'appellent PERIKARPIA, de KARPOS, le poignet; ils portent auſſi le nom d'EPIKARPIOI OPHEIS (2), pour les diſtinguer des autres bracelets qu'on mettoit autour des bras & qui s'appelloient PERI BRACHIONI OPHEIS. Au lieu de ces bracelets en forme de ſerpents, les Artiſtes donnoient quelquefois aux Bacchantes de véritables ſerpents (3). Il ſe trouve encore des bracelets, faits en forme de treſſe, & nommés STREPTOI. Je remarquerai auſſi que les Capitaines Romains, dans leurs

d. De la parure des bras.

Ce 2

(1) Apollon. Argon. L. 3. v. 190. (2) Philoſtr. ep. 4.
(3) Monum. Ant. ined. T. 2. p. 213.

leurs entrées triomphales à Rome, avoient coutume de porter des bracelets (1). Cependant on n'apperçoit cet ornement ni à Titus, ni à Marc-Aurele, représentés sur leurs chars de triomphe, soit parce que cette mode n'existoit plus sous les Empereurs, soit parce qu'on regardoit cette parure comme peu convenable à la majesté de la personne & du lieu sur un monument public.

e. De la parure des jambes.

Les jambes avoient aussi leur parure qui consistoit en un anneau ou une bande, placé au dessus des chevilles & approprié aux figures des Bacchantes (2). Cet anneau a plus ou moins de cercles. A deux Victoires sur un vase de terre cuite du cabinet de M. Mengs, la même bande fait cinq fois le tour. Dans les pays Orientaux les femmes portent encore aujourd'hui des anneaux autour des jambes (3).

II. De l'habillement des figures d'homme.

Après avoir indiqué le vêtement des figures de femme, je passe à l'examen de l'habillement des figures d'homme. Au surplus cet examen concerne moins les statues, parce que la plupart sont héroïques & par conséquent sans draperie, que les coutumes dans la vie civile. Comme l'habillement des Romains ne differe guere de celui des Grecs, je rapporterai ici l'essentiel de l'un & de l'autre. Je parlerai en premier lieu de l'habillement du corps, ensuite de celui des extrémités, tels que la tête, les pieds & les mains.

A. Du vêtement de dessous, ou de la tunique.

Quant au vêtement du corps, il paroît que la tunique a été un des plus nécessaires. Cependant elle ne fut pas généralement reçue, & quelques peuples de l'Antiquité la regarderent comme une mode efféminée (4). Les Romains

(1) Zonar. Annal. L. 7. p. 352. D. ed. Reg.

(2) Anthol. L. 6. c. 5. ep. 5. Suid. v. Διονυσος.

(3) Hunt, Diss. on the proverb. of Salom. p. 13.

(4) Herodot. L. 1. p. 40. l. 33.

mains des premiers tems ne portoient sur la peau que leur toge (1): c'est ainsi qu'étoient ajustées les statues de Romulus & de Camille (2). Encore dans les tems postérieurs ceux qui se rendoient au champs de Mars pour se recommander au peuple & pour en obtenir des dignités, y paroissoient sans tunique (3), afin de pouvoir montrer les cicatrices qu'ils portoient sur leur corps, comme des marques de leur courage. Mais en général la tunique devint ensuite l'habillement des Romains, comme celui des Grecs, à l'exception des Philosophes cyniques. Nous savons qu'Auguste mettoit jusqu'à quatre tuniques en hiver. A la plupart des statues, des bustes & des bas-reliefs, nous ne voyons la tunique qu'au cou & à la poitrine, parce que les figures sont représentées avec des manteaux ou avec la toge; il est bien rare de trouver des figures ajustées de la simple tunique, comme le sont celles du Térence & du Virgile du Vatican. On punissoit les Soldats pour des fautes légeres, en les obligeant de faire leur ouvrage vêtus de la simple tunique: comme ils paroissoient alors sans ceinture & sans armes, Plutarque les appelle, EN CHITÔSIN AZÔSTOI (4).

La tunique proprement dite, est composée de deux pieces d'étoffe longues & carrées. Elles sont cousues des deux côtés, comme on le voit à la statue d'un Prêtre de Cybele, dans le cabinet de M. Browne à Londres, où l'on remarque jusqu'à la couture. Cette tunique a une ouverture pour y passer le bras; la partie qui descend jusqu'à la moitié du bras supérieur, forme une sorte de manche racourcie. Cependant on portoit aussi une espece de tunique avec des manches qui n'excédoient pas de beaucoup les épaules, ainsi qu'on voit à une belle statue de Séna-

a. De la forme de la tunique.

(1) Gell. Noct. att. L. 7. c. 12.
(2) Cic. orat. p. M. Scauro.
(3) Plutarch. Ρωμαικα. p. 492. l. 31.
(4) Plutarch. Lucull. p. 916. l. 19.

Sénateur dans la Villa Negroni, manches qu'on nommoit ΚΟΛΟΒΙΑ, racourcies (1). Sur une peinture d'Herculanum on remarque des manches toutes ſemblables à une figure de femme (2). Juſte-Lipſe prétend qu'il n'y avoit que les *Cinaedi* & les *Pueri meritorii*, qui portaſſent des tuniques avec des manches longues & étroites qui, de même que celles des robes de femmes, alloient jusqu'au poignet (3). Mais ſans doute ce Savant a ignoré que les perſonnages de théâtre étoient ainſi vêtus, ce qu'on voit entre autres, comme nous l'avons déja remarqué, à deux petites ſtatues de Comiques à la Villa Matteï, & à une figure ſemblable à la Villa Albani, ainſi qu'à un perſonnage tragique ſur un tableau d'Herculanum. Je ne répéterai pas ici ce que j'ai dit plus haut à l'article des tuniques des femmes, qui eurent longtems ce vêtement de commun avec les hommes. Ce qu'il y a de certain, c'eſt que dans les tems anciens la tunique des Romains n'avoit pas de manches (4).

b. Des Chauſſes.

A l'égard des chauſſes nous les rangerons dans la claſſe des habits de deſſous, dont les perſonnages comiques, outre les figures des peuples étrangers, ont coutume d'être ajuſtés. Les chauſſes paroiſſent avoir été introduites ſur le théâtre pour la bienſéance: aux figures comiques en marbre dont nous venons de parler, on voit les chauſſes & les bas, ainſi que chez les nations barbares, faits d'une ſeule piece. De plus, on remarque des chauſſes qui vont depuis la ceinture juſqu'aux genoux, comme Fabretti nous en indique à la figure de Trajan (5). Hérodien nous apprend que Caracalla, avoit rabattu ſes chauſſes ſur ſes cuiſſes pour faire ſes néceſſités, lorſqu'il fut aſſaſſiné

(1) Salmaſ. ad Tertull. de Pall. p. 85.
(2) Pitt. Erc. T. 4. tav. 16.
(3) Pitt. Erc. T. 4. tav. 16.
(4) A. Gell. Noct. att. L. 7. c. 12. S. Auguſt. de Doct. Chriſt. L. 3. c. 12.
(5) Herod. L. 4. c. 24. p. 1[illegible].

ſiné par Martial (1). Au lieu de chauſſes les Romains ſe ſervoient de bandes, avec quoi ils s'enveloppoient les cuiſſes; mais ceux qui en portoient paſſoient pour des efféminés, & Ciceron releve cet habillement dans Pompée comme un trait de molleſſe (2).

Les Grecs portoient leur manteau & les Romains leur toge ſur la tunique. Quant aux manteaux il y en avoit de deux eſpeces: le manteau court, connu ſous ces trois dénominations, de CHLAMYDE, de CHLAINA, & de *Paludamentum* chez les Romains, outre le manteau long ordinaire. B. Du manteau court.

Au rapport de Strabon, la chlamyde étoit plus ovale que ronde: c'étoit en général un vêtement des gens de guerre (3). Elle couvroit l'épaule gauche &, pour n'être pas embarraſſé en marchant, elle étoit courte & s'attachoit ſur l'épaule gauche. Plus d'une ſtatue nous prouve que ce manteau étoit de forme ovale ou ronde; mais celle qui nous le montre le plus clairement eſt une figure au deſſus du naturel dans le jardin du Pape ſur le Quirinal. De-là ce manteau a été donné aux figures héroïques; il eſt ſingulierement affecté à Caſtor & à Pollux, de maniere pourtant qu'ils le portoient déployé ſur les épaules & attaché en nœud ſur la poitrine, maniere qu'Elien dans Suidas dit être un trait caractériſtique des Dioſcures: CHLAMYDAS ECHONTES EPI TÔN ÔMÔN EPHÎMMENÎN EKATERÔN, ainſi que je l'ai expliqué dans mes Monumens de l'Antiquité. C'eſt dans cette vue que Platon dit à Ariſtippe: „Il n'appartient qu'à toi de porter la chlamyde & les „haillons," pour déſigner ſon indifférence dans l'élevation & dans l'abaiſſement. Chez les Athéniens la chlamyde étoit auſſi un vêtement de jeunes gens (4), c'eſt à dire de a. De la chlamyde.

nœud

(1) Ibid.
(2) Cic. ad. Attic. L. 2. ep. 3.
(3) Strab. L. 2. p. 119. C.
(4) Lucian. Amor. p. 904.

ceux qui, depuis dix-huit jusqu'à vingt ans, étoient prépoſés à la garde de la ville & qui ſe préparoient par conſéquent à la guerre (1). Le manteau que ces jeunes gens portoient étoit anciennement noir, & il reſta tel jusqu'au ſiecle d'Adrien où le célebre Hérode-Atticus, leur donna une chlamyde blanche (2). J'obſerverai auſſi que dans les ſujets peints du Térence du Vatican, la chlamyde eſt donnée, comme un habit généralement introduit, à presque tous les jeunes gens de naiſſance libre. Les manteaux des Guerriers avoient coutume d'être fourés & frangés en dedans, KRÔSSOTOI, pour tenir chaud (3).

b. De la chlaina.

Je diſtinguerai de ce vêtement un autre manteau court nommé *Chlaina*, qui ne s'attachoit pas ſur l'épaule comme la chlamyde; on la portoit ſur les épaules, à peu près comme le peuple dans les pays chauds a coutume de porter la camiſole après l'avoir ôtée de deſſus le corps. C'eſt cette eſpece de manteau court qu'Ariſtophane donne à Oreſte, & ce jeune héros le porte, comme j'ai dit, replié ſur l'épaule gauche: c'eſt ainſi qu'il eſt repréſenté ſur un vaſe d'argent du Cardinal Nerini Corſini, lorſqu'il paroît devant l'Aréopage, pour peindre ſon état de triſteſſe & d'abaiſſement (4). Cette façon de porter le manteau eſt nommée par Plaute: *conjicere in collum pallium, collecto pallio.*

c. Du Paludamentum.

Le Paludamentum étoit pour les Romains, ce que la Chlamyde étoit pour les Grecs. Sa couleur étoit de pourpre, [illegible]; c'étoit le vêtement de l'ordre équeſtre, *veſt[illegible] equeſtris* (5); & le manteau que portoient les Capitaines & enſuite les Empereurs Romains. Cependant nous apprenons que les Empereurs jusqu'à Gallien ne paroiſſoient pas à Rome avec le paludamentum, mais

(1) Artemidor. Onirocrit. L. 1. c. 56.
(2) Philoſtr. Vit. Sophiſt. L. 2. p. 550.
(3) Plutarch. Lucul. p. 932. l. 24.
(4) Monum. Ant. ined. No. 131.
(5) Xiphil. Aug. p. 94. l. 3.

mais qu' ils s'y montroient avec la toge. Nous en découvrons la raiſon dans les remontrances qui furent faites a Vitellius par ſes amis, lorsqu'il voulut faire ſon entrée dans Rome avec ce manteau ſur ſes épaules: cet ajuſtement, lui dirent-ils, feroit croire que vous voulez traiter la capitale de l'empire Romain comme une ville priſe d'aſſaut, & à ces repréſentations il mit la toge conſulaire. Septime Sévere obſerva la même cérémonie avant ſon entrée ſuperbe dans Rome: vêtu en *Imperator*, il s'avança à cheval jusques aux portes de la ville, où, étant deſcendu, il prit la toge & fit le reſte du chemin à pied (1). Je ſuis ſurpris comment un Académicien François a pu laiſſer la queſtion indéciſe, ſavoir ſi le paludamentum des Romains étoit une cuiraſſe ou un manteau (2). C'étoit un pareil manteau tiſſu d'or, que portoit Agrippine, femme de Claude, lorsqu'elle aſſiſta, ainſi que nous l'avons rapporté plus haut, au ſpectacle d'un combat naval.

Le manteau long des Grecs nous eſt connu par beaucoup de figures, il étoit quelquefois doublé, comme celui que portoit Neſtor à cauſe de ſon grand âge, & la doublure en eſt déſignée par le mot DIPLÎ. Le manteau des Cyniques étoit pareillement doublé, *duplex pallium*, parce qu'ils ne portoient point de tuniques. D'autres fois auſſi ces manteaux étoient ſans doublure, & Homere les nomme, APLOIDAS CHLAINAS. Je ne puis réſiſter à l'envie de relever ici les mépriſes de quelques Traducteurs d'anciens Auteurs, ſurtout les endroits où ils ont cru qu'il étoit queſtion de manteau. Le premier qui me rendit attentif ſur ce point fut Caſaubon, qui prend le mot d'IMATION, pour le manteau, lorsque Polybe dit qu'Aratus étoit convenu avec ceux qui vouloient lui livrer la ville de Cynetha, d. Du manteau long.

(1) Xiphil. Sever. p. 294. l. 3.

(2) Mém. de l'Acad. des Inſcr. T. 21. p. 299.

netha, qu'un des conjurés donneroit le signal de l'exécution en se montrant sur une coline devant la ville, & cela EN IMATIÔ, ce que notre savant Interprête a rendu par *palliatus*, tandis qu'il auroit dû dire, à ce que je crois, *tunicatus*. Selon toutes les apparences il étoit moins ordinaire de sortir de la ville sans manteau, qu'avec un manteau; & le signal en question exigeoit quelque chose d'extraordinaire. L'IMATIÔ des Grecs est toujours synonyme avec le *tunica* des Romains. Le *sine tunica* de Pline, lorsqu'il caracterise par-là les statues de Romulus & de Camille, se rendroit en Grec par IMATIO. Au surplus le mot de CHITÔN, qui se trouve dans quelques Ecrivains de l'Antiquité, à été mal saisi par les Savans. Ce mot qui signifie non seulement l'habit de dessous, comme nous le voyons dans Diodore de Sicile, qui nous apprend que Denys, tyran de Syracuse, portoit sans cesse une cuirasse par dessus son habit: INAGKAZONTO PHEREIN EPI TON CHITÔNA SIDIROUN THÔRAKA; mais il désigne aussi quelquefois une cuirasse, & dans Homere il signifie constamment cette armure, ce qui est prouvé par l'épithete de KALKOCHITÔNES, synonyme avec KALKOTHORAKES, armé d'airain. Cette remarque se rapporte principalement à un passage du même Diodore, qui rapporte que Gélon, Roi de Syracuse, après la fameuse victoire remportée sur les Carthaginois, parut devant le peuple pour lui rendre compte de ses actions, & cela non seulement sans aucune arme, mais encore sans ACHITÔN EN IMATIÔ, sans cuirasse sur la tunique: passage que les Traducteurs n'ont pas compris. Quoiqu'il en soit, MONOCHITÔN, désigne aussi un Guerrier qui, abandonnant armes & manteau, se sauve en tunique (1).

c. De la Toge Romaine.

On a tant écrit sur la robe des Romains, nommée la toge, que les amples recherches qu'on en a faites, loin d'éclai-

(1) Plutarch. Aemil. p. 480.

d'éclaircir la matiere ſont capables d'augmenter encore l'incertitude du Lecteur. Cependant il eſt de fait que perſonne n'a encore indiqué la vraie forme de ce vêtement. Je crois que lorsque Denys d'Halicarnaſſe dit que la toge offre la forme d'un demi-cercle, ἩΜΙΚΥΚΛΙΟΝ, il n'a pas voulu parler de la coupe, mais de la forme qu'elle prend étant miſe ſur le corps. Car comme les Grecs mettoient ſouvent leur manteau en double, il ſe peut que les Romains plioient de même leur toge, ce qui leveroit une grande difficulté ſur ſa forme. A l'égard des Artiſtes pour lesquels j'écris principalement, il leur ſuffit de ſavoir que cette draperie étoit blanche: car quand ils ont des figures Romaines à draper, ils peuvent ſe ſervir des ſtatues qui nous reſtent.

Nous remarquerons ici le jet de la toge, qui ſe nommoit *Cinctus Gabinus*, forme qu'on donnoit à ce vêtement dans les cérémonies ſacrées & particulierement dans celles des ſacrifices. Cette forme conſiſtoit en ce que la toge étoit relevée jusque ſur la tête, de ſorte que le pan gauche, laiſſant l'épaule droite libre, deſcendoit ſur l'épaule gauche & alloit ſur la poitrine, où les deux bouts étoient paſſés l'un dans l'autre, de maniere pourtant que la robe deſcendoit jusqu'aux pieds. C'eſt ce que nous voyons à la figure de Marc-Aurele ſur un bas-relief de ſon arc, où cet Empereur fait un ſacrifice. Pluſieurs autres Antiques nous offrent la même diſpoſition de la toge.

Lorsque les Empereurs ſont repréſentés avec une partie de la toge relevée ſur la tête, ils déſignent par cet ajuſtement la dignité ſacerdotale. Parmi les Dieux, Saturne eſt ordinairement figuré la tête couverte jusqu'au ſommet (1). En fait de figures divines il ne ſe trouve, ſi je ne me trompe, qu'une couple d'exception à cette remarque.

(1) Deſcr. des Pier. gr. du cab. de Stoſch, p. 33.

que. La premiere concerne un Jupiter, nommé le Chasseur, exécuté sur un autel de la Villa Borghese, & monté sur un Centaure. il a la tête couverte de la maniere en question. Jupiter, ainsi ajusté, est appellé *Riciniatus*, par Arnobe (1), du mot de *Ricinium*, qui signifie la partie du manteau qui couvre la tête; & c'est ainsi que Marcien représente ce Dieu (2). Pluton, sur une peinture du tombeau des Nasons, nous offre la seconde exception (3). Quant aux autres Dieux ils sont ordinairement représentés la tête découverte.

C. De l'ajustement des extrémités, & en premier lieu de la tête.

a. Du chapeau.

Pour ce qui concerne le vêtement des extrémités du corps, je passerai du tout aux parties & je commencerai par la tête. L'usage de porter un chapeau, tant pour orner que pour couvrir la tête, remonte aux tems les plus reculés, & les Athéniens s'en servoient non seulement à la campagne, mais aussi à la ville. Dans l'île d'Egine on portoit cet ajustement de tête même au spectacle, & cela dès le siecle de l'ancien Législateur Dracon. On faisoit aussi alors des chapeaux de feutre, comme nous le savons par ceux que portoient les Spartiates, ou par les héaumes qui, ainsi que nous l'apprend Thucydide, n'étoient pas à l'épreuve des fleches. Chez les Grecs les gens de tout âge portoient des chapeaux. Quant les Athéniens eurent quitté la mode d'en porter dans la ville, les Romains la mirent en vogue à leur tour, & rien de plus ordinaire chez-eux que cette coiffure du moins dans la maison. Suétone nous apprend qu'Auguste n'alloit jamais autrement que le chapeau sur la tête, soit qu'il se promenât dans son palais, soit qu'il s'exposât au soleil. Cependant l'usage le plus ordinaire étoit de le porter à la campagne, pour se préserver du soleil & de la pluye: pour cet effet on avoit soin d'en

(1) Adv. Gent. L. 6. p. 209.

(2) De nupt. Philol. L. 1. p. 17.

(3) Tav. 8.

d'en rabattre les bords. Au moyen des rubans dont il étoit garni, on pouvoit l'attacher sous le menton, comme nous le voyons à la figure de Thésée sur un vase de terre cuite à la bibliothéque du Vatican; quand on vouloit aller téte nue, on le jettoit derriere les épaules & il restoit suspendu aux rubans attachés sous le menton.

Le chapeau étoit encore la coiffure ordinaire des gens de campagne & des bergers: c'est de-là qu'il s'appelle le chapeau Arcadien (1). Cette coiffure, à quelques figures d'Apollon sur des médailles, est une marque distinctive de l'état pastoral de ce Dieu chez Admete Roi de Thessalie. Différentes pierres gravées nous offrent Méléagre en Chasseur portant un chapeau, & deux bas-reliefs nous présentent Zethus avec la même coiffure, pour désigner la vie pastorale qu'il avoit choisie. Ceux qui montoient des chars aux courses du cirque à Rome portoient des chapeaux d'une espece singuliere, se terminant en pain de sucre & ressemblant aux chapeaux Chinois. Une couple de mosaïques qu'on voyoit dans la maison Massimi & qui se trouvent aujourd'hui à Madrid, ainsi qu'un ouvrage qui n'existe plus & qui est rapporté par Montfaucon, nous offrent des personnages avec de pareils chapeaux.

Rien de plus ordinaire que de se couvrir la tête du bout de la robe, & chez les Romains du pan de la toge. D'ailleurs on étoit dans l'usage de paroître la tête découverte en présence des personnes à qui on vouloit marquer du respect (2). De-là c'étoit une incivilité que de garder sur la tête le vêtement dont on se couvroit: DI ÔTON KATA TÎS KEPHALÎS ECHEI TO IMATION (3).

b. La tête couverte de la toge.

Le chaussure Antique consiste en souliers & en sandales. La forme des différentes chaussures & les diverses ma-

c. De la chaussure.

Dd 3 nieres

(1) Dio Chrysost. Or. 35. p. 433. A.

(2) Plutarch. Pomp. p. 1137. l. 17.

(3) Ibid. p. 1169. l. ult.

nieres de les attacher & de les relever, ſont ſi variées que ſi je voulois tout rapporter, j'en ferois un aſſez gros ouvrage.

d. Des ſandales.

En parlant de la chauſſure je commencerai par relever l'opinion ridicule d'un Savant au ſujet d'une ~~croix~~ qui s'eſt trouvée ſur un pied antique du cabinet du Vatican. Cette croix eſt attachée ſur la courroie entre le gros orteil & le doigt ſuivant, où ſe trouve placé ordinairement une agraffe en forme de treffle ou de cœur. L'agraffe réunit deux bandes de cuir qui ſe joignent des deux côtés au deſſus du pied, & qui aboutiſſent à la courroie placée entre les deux doigts en queſtion. Ce pied, ſe trouvant orné de cette croix & ayant été découvert dans les catacombes, a fait conclure qu'il faiſoit partie de la ſtatue d'un Martyr, circonſtance qui ſe trouve rapportée dans une ample inſcription. Mais il eſt évident que ce pied vient de la ſtatue d'une jeune femme: il eſt d'ailleurs ſi beau que dans le tems où l'on auroit pu ériger des ſtatues aux Martyrs, on n'auroit pas pu produire un pareil pied pour tout l'or du monde. On ſait d'ailleurs combien d'Antiques, qui n'ont rien de commun avec la religion Chrétienne, ont été trouvées dans les catacombes. Dans la ſuite des tems on a découvert un beau pied d'homme d'une ſtatue beaucoup plus grande que le naturel, & ſur ce pied ſe trouve une agraffe en croix toute ſemblable à la précédente & placée dans le même endroit: ce pied eſt aujourd'hui dans le cabinet du Sculpteur Cavaceppi. A une belle ſtatue de Bacchus on trouve la courroie des ſandales qui eſt placée pareillement entre le gros orteil & le doigt ſuivant du pied, ornée de la tête d'un ange aîlé.

e. Des ſouliers.

Les ſouliers des Romains différoient de ceux des Grecs au rapport d'Appien (1): mais nous ne ſommes guere en état d'indiquer en quoi conſiſtoit cette différence. Les Romains

(1) Appian. Mithrid. p. 114. l. 17.

mains de diſtinction portoient des ſouliers de cuir rouge qui venoit du Royaume de Pont (2). Ces ſouliers appellés *Mullei*, étoient quelquefois brodés en or ou en argent, comme nous le voyons à quelques pieds chauſſés; mais pour l'ordinaire ils étoient de cuir noir & montoient juſqu'à mi-jambe (1), ce qui formoit des eſpeces de brodequins, tels qu'on en voit aux figures de Caſtor & de Pollux, que je me propoſe de faire graver à la ſuite de mes Monumens de l'Antiquité. Le Jaſon de Verſailles, ſtatue nommée mal à propos Quintus Cincinnatus, offre une chauſſures que les Artiſtes pourroient donner aux figures héroïques. Cette chauſſure a des ſemelles avec des bords à l'entour de la largeur d'un doigt, & un cuir qui ſoutient le talon; ils ſont lacés ſur le coude-pied par des bandes de cuir qui partent des ſemelles & ſe trouvent attachés par deſſus les chevilles. Le paſſage de Pline, où il dit en parlant des ſinges: *Laqueis calceari imitatione venantium tradunt* (4), pouroit être appliqué aux ſouliers, tiſſus de cordes, tels qu'on en voit au cabinet d'Herculanum. Les Commentateurs entendent ordinairement ce paſſage par les filets dans leſquels on prend les ſinges, tandis que l'Auteur Latin a voulu dire que ces animaux ſe font des ſouliers de cordes comme les Chaſſeurs.

On ſait que la nobleſſe Athénienne portoit des ſouliers ornés d'une demi-lune d'argent ou d'ivoire, comme la nobleſſe Romaine en portoit avec une lune: mais ce caractere ne s'eſt pas encore trouvé à aucune ſtatue Romaine.

Je remarquerai ici en ſupplément que les mouchoirs n'étoient pas en uſage chez les Anciens, du moins pas chez les Grecs. On voit que les perſonnes de diſtinction ſe ſervoient de leur manteau pour s'eſſuyer les yeux, comme avoit

(1) Vales. not. in Ammian. L. 22. c. 4. p. 390.

(2) Horat. L. 1. Sat. 6. v. 27.

(3) Plin. L. 8. c. 80.

avoit fait Agathocle, frere d'une Reine d'Egypte, dans une assemblée du peuple à Aléxandrie (1). Il en étoit de même des serviettes chez les Romains: elles ne furent introduites que très-tard, & encore l'usage étoit que chaque convive apportoit son linge.

III. Observation générale sur le dessin des figures drapées.

Quant au dessin des figures drapées, la finesse du tact & la délicatesse du sentiment y ont moins de part que la justesse du discernement & l'étendue du savoir, tant pour l'observer & l'enseigner que pour l'imiter & le pratiquer. Cela n'empêche pas que cette branche de l'Art n'offre encore des objets de recherches non moins intéressans pour le Connoisseur que pour l'Artiste. La draperie est au nud, ce que l'expression est à la pensée; & nous avons souvent moins de peine à trouver la pensée que l'expression, ou la vraie tournure de la pensée. Comme dans les premiers tems de l'Art on faisoit plus de figures drapées que de figures nues, & que cette maxime étoit tellement adoptée dans les plus beaux siecles de la Grece par rapport aux figures de femmes, qu'on peut compter cinquante figures drapées contre une de nue, il étoit naturel que les Artistes de tous les tems ne s'attachassent pas moins à bien rendre l'élégance de la draperie que la beauté du nud. On chercha le gracieux non seulement dans les attitudes & les actions, mais aussi dans les habits & dans les ajustemens: en effet les Graces les plus anciennes étoient figurées vêtues. S'il suffit à l'Artiste de nos jours de bien étudier quatre ou cinq des plus belles statues sans draperie pour bien saisir la beauté du nud, il a besoin de chercher l'élégance de la draperie dans cent figures habillées. Il est rare de trouver une statue drapée qui ressemble à l'autre pour l'ajustement, tandis qu'il n'y a rien de plus ordinaire que de trouver des statues nues d'une ressemblance parfaite, telles sont en grande partie les statues

(1) Polyb. L. 15. p. 712. D.

ſtatues de Vénus. Il en eſt de même des ſtatues d'Apollon: la plupart ſemblent avoir été exécutées d'après un ſeul modele, comme l'atteſtent trois ſtatues ſemblables de ce Dieu à la Villa Médicis & une autre au Capitole. La même remarque eſt auſſi applicable à la plupart des jeunes ſatyres. Je dirai donc que le deſſin des figures drapées peut être nommé à juſte titre une partie eſſentielle de l'Art.

Bien peu d'Artiſtes modernes ſont exempts de critique par rapport à l'habillement; ceux du ſiecle paſſé ont tous pêché contre cette partie, le ſeul Pouſſin excepté. Le Bernin a ſerré le manteau jetté par deſſus la robe de ſa Sainte Bibiane avec une large ceinture, pratique qui eſt non ſeulement contraire à tout habillement antique, mais qui contredit auſſi la nature du manteau, attendu qu'un manteau ſerré avec une ceinture n'eſt plus un manteau. L'Artiſte, qui fit les deſſins pour les planches ſi proprement gravées de l'Ouvrage de Roland de Chambray, intitulé: *Parallele de l'Architecture antique avec la moderne*, a donné à Callimaque, l'inventeur du chapiteau Corinthien, une draperie de femme. Je ſuis ſurpris comment Paſcoli, dans la préface qu'il a miſe à la tête de ſes Vies des Peintres, a pu avancer que les Sculpteurs de l'Antiquité n'avoient pas ce goût noble & gracieux dans la pratique des draperies, ce tact éclairé qui conſtitue l'une des parties dans laquelle les Modernes ont ſurpaſſé les Anciens. Du reſte cet Ecrivain avoit peu ou point de connoiſſance de l'Art, comme cela eſt aſſez prouvé par le contenu de ſon livre & par le témoignage de ceux qui l'ont connu perſonnellement. Obligé d'avoir recours aux autres pour apprendre les détails qu'il ignoroit, il ne s'inſtruiſoit qu'à force de queſtionner des gens imbus de préjugés: l'on peut conclure d'après cela que ſon opinion erronnée ſur la draperie des Anciens étoit un jugement aſſez univerſel parmi les gens de l'Art. Que peut-on ſe promettre de bon des Artiſtes qui, ayant l'eſ-

prit préocupé, n'operent que d'après leur prévention, & qui ferment les yeux aux beaux détails, imprimés ſouvent aux figures médiocres des Anciens? Il en eſt tout autrement de bien des figures des Modernes; on [illegible] dire de ces produ[illegible] de Racine, que ſo[illegible] y avoit un [illegible] çois, c'eſt à dir[illegible] Grec, il y a une ſigure de mode: a[illegible] moins, ſi le deſſin du nud étoit incorrect, l'Artiſte voileroit ce défaut par une draperie bien entendue.



CHA-



CHAPITRE VI.

Du progrès & de la décadence de l'Art des Grecs, dont les productions offrent quatre époques & quatre style différens.

Ce chapitre, qui traite du progrès & de la décadence de l'Art des Grecs, a pour objet de nouveaux détails sur l'essence même de l'Art. On trouvera ici quelques observations générales sur ce qui a été dit dans les chapitres précédens, déterminées avec plus de précision par leur application à des monumens remarquables de l'Antiquité. Introduction.

Scaliger assigne quatre époques principales à l'Art des Grecs, ainsi qu'à leur Poësie, comme Florus donne quatre points fixes à l'Histoire Romaine, & nous pourions en établir cinq. Car chaque action ou chaque événement a cinq dégrés, ou cinq parties, le commen-

cement, l'accroissement, la perfection, la décadence & la fin, parties qui renferment le principe des cinq actes de pieces de théâtre. Il en est de même de la marche successive des Arts d'imitation. Mais comme la fin d'une chose va au-de-là de ses bornes, nou[illegible] de considérer l'Art sous quatre [illegible]

I. L'ancien style. L'ancien style a duré jusqu'à Ph[illegible]. Ce génie supérieur & les Artistes ses contemporains imprimerent à l'Art cette grandeur imposante qui caractérise les monumens du tems. J'appellerai le style du siecle de Phidias le grand, le sublime. Depuis Praxitele jusqu'au tems de Lysippe & d'Apelle, l'Art acquit plus de grace, plus d'aménité, & je nommerai ce style le beau, le gracieux. Quelque tems après ces Artistes & les disciples de leurs écoles, l'Art commença à décliner sous leurs imitateurs, & nous désignerons ce style par celui de l'imitation: jusqu'à ce qu'enfin l'Art, déja sur son déclin, arriva insensiblement à son entiere décadence.

A. Monumens de l'ancien style: a. Médailles. Quant à l'ancien style nous observons d'abord les monumens les plus frappans qui nous en restent, puis les caracteres qui le distinguent, & enfin la transition de ce style au style subséquent ou à celui que nous appellons le grand. Sur cet objet on ne sauroit alléguer de monumens plus anciens & plus authentiques que quelques médailles dont le coin & l'inscription attestent la haute antiquité: car ces médailles, ayant été frappées dans les villes dont elles portent le nom, nous fournissent une induction certaine sur l'Art qui régnoit du tems de leur composition.

L'inscription de ces anciennes médailles va à rebours, c'est à dire de droite à gauche: maniere d'écrire dont l'usage doit avoir cessé assez longtems avant Hérodote.

en

en effet cet Hiſtorien, en parlant du contraſte que faiſoient les mœurs & les coutumes des Egyptiens avec celles des Grecs, cite cette particularité que les premiers différoient totalement des derniers par rapport à l'écriture, & qu'ils écrivoient de droite à gauche (1). Je ne me rappelle pas qu'on ait remarqué cette circonſtance qui eſt ſi propre à nous faire déterminer le tems où l'écriture des Grecs a changé de marche, & qui peut nous faire conclure que depuis le ſiecle d'Hérodote, c'eſt à dire depuis la ſoixante & ſeizieme Olympiade, l'uſage d'écrire dans le ſens primitif avoit ceſſé depuis longtems. Pauſanias nous apprend (2), que l'inſcription au bas de la ſtatue d'Agamemnon à Elis, l'une des huit figures qu'Onatas avoit faites d'autant de Guerriers qui s'étoient offerts à tirer au ſort pour combattre Hector, étoit dirigée de droite à gauche. Comme Onatas floriſſoit peu de tems avant l'expédition de Xerxès contre les Grecs, c'eſt à dire avant la ſoixante & douzieme Olympiade, par conſéquent peu de tems avant Phidias, nous pouvons fixer à peu près l'époque où les Grecs ceſſerent d'écrire dans le ſens contraire.

Parmi les anciennes médailles, les plus remarquables ſont celles de quelques villes de la Grande-Grece, & principalement celles de Sybaris, de Caulonia & de Poſidonia ou de Paeſtum en Lucanie. Les médailles de Sybaris ne peuvent pas avoir été frappées après la ſoixante & douzieme Olympiade, époque où cette ville fut détruite par les Crotoniates (3), & la forme des lettres qui compoſent ſon nom indique un tems beaucoup plus reculé. Le nom de Sybaris eſt formé de VM au lieu de ΣY, & le

(1) Herodot. L. 2. p. 65. l. 13. (2) Pauſan. L. 5. p. 444. l. 24.
(3) Herodot. L. 6. p. 215. l. 3.

& le *figma* fur les médailles de Pofidonia eft figuré comme un M. Le *Rho* (P) a une petite queue Ƥ. Caulonia eft écrit ΛVΑΧ. Le bœuf fur les [redacted] baris & le cerf fur [redacted]. Sur des médailles [redacted] on trouve Jupiter, [redacted] on voit Neptune d'une [redacted] belle, mais d'un ftyle qu'on [redacted] l'Etrusque. Neptune tient fon trident en arrêt comme une lance fur le point de frapper. Ce Dieu eft nud comme Jupiter, excepté qu'il a les deux bras enveloppés de fa draperie ramaffée, comme s'il vouloit s'en fervir au lieu de bouclier. C'eft ainfi qu'une pâte de verre du cabinet de Stofch nous offre Jupiter le bras gauche entouré de fon égide, c'eft à dire de la peau de la chévre Amalthée ([1]). Faute de bouclier les Anciens combattoient quelquefois de cette maniere, comme Plutarque nous l'apprend d'Alcibiade ([2]), & Tite-Live de Tibérius Gracchus ([3]). Le *coin de ces médailles eft en creux d'un côté & en relief de l'autre: non pas comme celui de quelques médailles* des Empereurs & des familles Romaines, auxquelles la partie creufe eft une inadvertance du Médailleur. Les médailles en queftion nous montrent évidemment deux différens poinçons, ce que je puis prouver par celles qui portent l'image de Neptune. Ce Dieu du côté où il paroît de relief, a une barbe & des cheveux frifés, & de l'autre où il eft en creux, il eft fans barbe & porte des cheveux plats. Là on voit la draperie jettée en avant fur le bras, ici elle defcend par derriere. D'un côté la bordure eft entourée d'un ornement, comme deux cordons d'un

(1) Defcr. des Pier. gr. du cab. de Stofch. p. 40. Monum. Ant. ined. No. 9.

(2) Plutarch. Alcib. p. 388. l. 4.

(3) Liv. L. 25. c. 16. Conf. Scalig. conject. in Varron. p. 10.

d'un tissu lâche; de l'autre cet ornement ressemble à une couronne d'épis. A l'égard du sceptre, il est en arrêt des [illegible]

[illegible] difficile de démontrer, comme un [illegible] que ce fut peu après la cinquantieme Olympiade [illegible] le *Gamma* des Grecs s'écrivoit C & non pas [illegible] confondroit toutes nos idées de l'ancien style des [illegible]illes. Car il se trouve de ces anciennes monnoies des Grecs qui, bien que d'un très-beau travail, nous offrent la lettre en question dans sa forme antique; parmi les différentes pieces de cette nature je citerai une Médaille de la ville de Géla en Sicile, qui porte cette inscription: CEΛΑΣ, avec une bigue ou char attelé de deux chevaux, & la partie supérieure d'un Minotaure.

Je saisirai cette occasion pour parler de quatre coupes d'un or pur, de la forme & de la grandeur d'une soucoupe à café; elles ont été trouvées dans les anciens tombeaux près de Girgenti, & se voient dans le cabinet de M. Lucchesi, Evêque de cette Ville. J'ai cru devoir rapporter ces morceaux précieux parce que les ornemens qui les entourent paroissent ressembler à la fabrique des médailles en question & être du même âge. Deux de ces soucoupes ont extérieurement une bordure, dont les ornemens consistent en bœufs, travail qui peut être appellé bosselage. On voit que cette bordure à éte frappée avec un poinçon de relief, appliqué en dedans du bord, pour faire sortir la bosse de l'autre côté. Les deux autres soucoupes ont pour ornement une bordure de points faits au poinçon. Par rapport à l'explication des bœufs qui décorent les deux premieres soucoupes, je

(1) Reinold. Hist. Litter. Graec. & Lat. p. 57.

je ne crois pas qu'il ſoit néceſſaire de remonter, avec le poſſeſſeur de ces Antiques, jusqu'au bœuf Apis des Egyptiens; on ſait que chez les Grecs les bœufs étoient conſacrés au ſoleil & qu'ils traînoient le char de Diane. Le bœuf peut être auſſi conſidéré comme l'emblême de l'agriculture, & c'eſt ce que paroît indiquer celui qui ſe rencontre ſur quelques médailles de la Grande-Grece, parce que ces animaux tirent la charrue & ſervent à toute l'économie rurale. Le même animal étoit l'emblême des plus anciennes médailles Athéniennes (1) & Romaines (2).

Les médailles Siciliennes du premier ſtyle fourniſſent une preuve inconteſtable que l'idée de la beauté, ou proprement l'exécution du beau, n'étoit pas une qualité innée & donnée avec l'Art aux Artiſtes Grecs: il eſt certain que celles des tems ſuivans ſont infiniment ſupérieures aux premieres. J'en juge d'après les médailles de Leontium, de Meſſine, de Segeſte & de Syracuſe, pieces de la plus haute antiquité & de la plus grande rareté; je les ai examinées autrefois avec ſoin en travaillent au cabinet de Stoſch. J'ai fait graver deux de ces médailles de la derniere ville qu'on trouvera à la fin de ce chapitre. La tête eſt une Proſerpine. Cette tête & d'autres têtes des médailles dont nous venons de parler, ſont deſſinées comme celle de Pallas ſur les médailles Athéniennes des premiers tems, & comme celle d'une ſtatue de la même Déeſſe à la Villa Albani. Aucune partie ne brille par la beauté de ſa forme: par conſéquent l'enſemble n'eſt pas mieux. Le deſſin des yeux eſt allongé & aplati; la ſection de la bouche va en remontant; la forme du menton eſt pointue & ſans aucun arrondiſſement élégant; les boucles des cheveux ſont arrangées en petits anneaux & reſſem-

(1) Schol. Ariſtoph. Av. v. 1106. (2) Plin. L. 18. c. 3. p. 436.

femblent aux grains preffés d'une grappe de raifin: de-là [illegible] plus anciens Poëtes Grecs donnent aux cheveux le [illegible] ppe (1). Pour achever de caractérifer cette [illegible] il fuffit de dire que le fexe de ces têtes de fem- [illegible] incertain. [illegible]-il arrivé qu'une de [illegible] de bronze, un peu plus grande que le naturel & confervée dans le [illegible] d'H[illegible]ulanum, a été regardée & décrite comme [illegible] d'homme. Cependant le revers de ces médailles peut paffer pour élégant, tant pour le coin que pour le deffin de la figure. Mais comme il y a bien de la différence entre un deffin en petit & un deffin en grand, & qu'on ne peut rien inférer de l'un en faveur de l'autre, il étoit infiniment plus facile de bien deffiner une petite figure de la hauteur d'un pouce, que de bien rendre une tête de la même grandeur. Ainfi d'après la forme reçue la configuration de ces têtes porte le caractere du ftyle Egyptien & du ftyle Etrufque, & conftate de nouveau ce que j'ai cherché à établir dans les livres précédens au fujet de la reffemblance qui fe trouve entre les figures de ces trois nations des premiers tems de l'Art.

A l'égard des ouvrages de fculpture exécutés dans cet ancien ftyle, je ne rapporterai que ceux que j'ai pu voir & examiner moi-même, ainfi que j'ai presque toujours fait au fujet des autres productions de l'Art. J'ai remarqué qu'il en eft ordinairement du deffin d'une Antique, comme du récit d'un fait: à mefure qu'il paffe par différentes bouches, il reçoit différentes additions.

La Pallas de la Villa Albani, que j'ai publiée avant fa reftauration dans mes Monumens de l'Antiquité (2), me b. Marbre.

(1) Plutarch. confol Apoll. p. 196. l. 24.

(2) Monum. Ant. Ined. No. 17.

me paroît être la plus ancienne ſtatue de ce ſtyle. Le tour du viſage & les formes des parties y ſont traités de façon que ſi la figure étoit de baſalte, on la croiroit de fabrique Egyptienne. La tête de cette antique eſt parfaitement ſemblable aux têtes de femme qui ſe trouvent ſur les anciennes médailles Grecques dont nous venons de parler: du reſte on pourroit y trouver auſſi le ſtyle Etruſque. Le motif que les Romains ont eu d'enlever à la Grece cette ſtatue & d'autres du même âge, fut probablement le même que celui qui m'en fait faire mention, ſavoir d'offrir des productions de l'Art des tems les plus reculés de la Grece, pour en avoir une ſuite complette depuis ſon origine juſqu'à ſa perfection.

Les Amateurs de l'Antiquité croient découvrir cet ancien ſtyle dans un bas-relief du cabinet du Capitole, morceau que j'ai fait graver & placer à la tête du Traité préliminaire du Deſſin des anciens Artiſtes, dans mes Monumens de l'Antiquité. Ce morceau repréſente trois Bacchantes drapées & un Faune nud, portant pour inſcription: ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣΕΓΟΙΕΙ (1). On prétend que ce Callimaque eſt celui qui n'étoit jamais content de ce qu'il faiſoit (2). Comme il avoit exécuté une danſe de Lacédémoniennes (3), on croit reconnoître cette danſe dans notre bas-relief. L'inſcription placée au bas me paroît ſuſpecte. Il eſt vrai, on ne ſauroit la prendre pour moderne; mais il ſe pouroit bien qu'elle eut été imitée & ſubſtituée par les Anciens. C'eſt ainſi que le nom de Lyſippe a été ajouté à l'Hercule de Florence, qui eſt antique; mais ni le nom ni la ſtatue ne ſauroient être de la

(1) Fontanin. Antiq. Hort. L. 1. c. 8. p. 116. Montfauc. Ant. expl. T. 1. P. 11. pl. 174.

(2) Fontan. loco cit. Lucatel. Muſ. Capit. p. 36.

(3) Plin. L. 34. c. 19.

la main de ce Statuaire, ainſi que je le ferai voir dans le troiſieme volume de cette Hiſtoire. Un ouvrage Grec [illegible]e notre bas-relief devroit être beaucoup plus [illegible]près les idées que nous avons des tems où l'Art [illegible]ſſant dans la Grece, & Callimaque ne peut pas avoir [illegible]u avant Phidias, ainſi ceux qui le placent dans la ſoixantieme Olympiade (1), le font ſans aucune raiſon & ſe trompent lourdement. D'ailleurs quand on lui donneroit cette Antiquité, ſur quel fondement feroit on entrer le X dans la compoſition de ſon nom, cette lettre ayant été inventée beaucoup plus tard par Simonide (2)? Le nom de Callimaque s'écriroit de cette façon: ΚΑΛΛΙΜΑRHΟΣ, ou de celle-ci: ΚΑΛΙΜΑΚΟΣ (3), ainſi que ce nom ſe trouve écrit dans une ancienne inſcription d'Amyclée (4). Pauſanias dit qu'il n'étoit pas de la force des grands Artiſtes de la Grece; il faut par conſéquent qu'il ait vécu dans un tems où il y auroit eu de la poſſibilité de les égaler. Un Statuaire de ce nom, que Pauſanias dit avoir été le même, eſt le premier qui a travaillé avec le trépan pour percer le marbre (5). Cependant il faut que le Maître du Laocoon, que nous placerons dans le plus beau ſiecle de l'Art, ſe ſoit ſervi de cet inſtrument pour traiter les cheveux & pour fouiller la draperie. On prétend de plus que Callimaque, le Sculpteur, eſt l'inventeur du chapiteau Corinthien (6); & on ſait que Scopas, ce fameux Statuaire, bâtit un temple décoré de colonnes de l'ordre Corinthien dans la quatre-vingt-ſeizieme Olympiade (7): il réſulteroit de-là que Callimaque auroit vécu du tems des plus grands Artiſ-

(1) Felibien. Hiſt. des Archit. p. 22.
(2) Mar. Victorin. art. Gram. L. 1. p. 1459.
(3) Conf. Reinold. Hiſt. Litt. Graec. & Lat. p. 9.
(4) Nouv. Traité de Diplomat. T. 1. p. 616.
(5) Pauſan. L. 1. p. 68. l. 25.
(6) Vitruv. L. 4. c. 1.
(7) Pauſan. L. 8. p. 693. l. 19.

tes de la Grece, & avant le Maître de la fameuse Niobé, qui est probablement Scopas, comme nous le verrons dans le volume suivant, & qui a fleuri avant le Maître du Laocoon. Mais cette époque a un inconvénient, elle ne s'accorde pas avec celle qui résulte de l'ordre dans lequel Pline range les Artistes. J'ajouterai encore que ce bas-relief a été trouvé à Horta, canton habité jadis par les Etrusques; cette circonstance nous autoriseroit aussi à croire ce morceau de fabrique Etrusque dont il porte tous les caracteres. Comme on prend cette antique pour un ouvrage Grec, on prendroit aussi pour Etrusques quelques vases peints, rapportés au troisieme livre de cette Histoire, si leur inscription Grecque n'indiquoit pas le contraire.

B. Caracteres de l'ancien style.

On pouroit donner des caracteres plus décidés de cet ancien style, s'il s'étoit conservé un plus grand nombre d'ouvrages de marbre & surtout un plus grand nombre de bas-reliefs. Alors ces productions de l'Art nous feroient connoître la maxime des premiers Artistes au sujet de la distribution des figures, & nous mettroient en état de juger de leur dextérité à rendre les mouvemens du corps, ainsi que les émotions de l'ame. S'il nous étoit permis d'apprécier l'expression relativement à l'économie des parties dans les petites figures sur les médailles, & de conclure du petit au grand, ou si nous osions attribuer aux figures de l'Art de ce tems l'énergie d'action des figures de la nature du même tems, nous trouverions que les Artistes de ce style donnoient à leurs figures des actions violentes & des attitudes forcées. Les hommes des tems héroïques, qui servoient de modeles aux Artistes, suivoient l'impulsion de la nature; ils ignoroient l'Art de contraindre les mouvemens de leurs ames: c'est ce que nous trouvons confirmé, lorsque

lorſque nous comparons ces premiers ouvrages des [illegible] avec ceux des Etruſques, auxquels ils reſſemblent.

[illegible] qui eſt de l'exécution, nous remarquerons que les Anciens ſurent donner à leurs ouvrages la fineſſe des détails, avant qu'ils euſſent ſu leur imprimer la beauté de l'enſemble: c'eſt ce que nous voyons entre autre à la Pallas de la Villa Albani, que nous avons déja citée plus d'une fois, & qui joint à la forme la plus commune & la plus meſquine du viſage, la manœuvre la plus ſoignée & la plus fine de la draperie. C'eſt-là ce que Ciceron fait entendre, lorſqu'il dit que l'île de Malthe poſſédoit quelques figures très-anciennes en ivoire, repréſentant des Victoires, figures déſtituées de toute grace, mais exécutées avec beaucoup de fineſſe (1). Il en eſt ici comme de ce que dit Ariſtote de la Tragédie: qu'elle a ſu trouver la juſteſſe de l'expreſſion, bien longtems avant d'avoir pu former le plan du ſujet: parce que l'arrangement des paroles & l'ordre des penſées dans l'Art poëtique, ſe trouvent dans le même rapport que l'économie de la manœuvre & la pratique du marbre. A la renaiſſance de l'Art moderne, les tableaux peints par les devanciers des grands Maîtres qui l'ont illuſtré enſuite, nous offrent une ample matiere à faire les mêmes remarques. Les ouvrages de ces premiers Artiſtes, éloignés du vrai beau, ſont finis avec une patience incroyable. Tandis que leurs ſucceſſeurs, les Michel-Ange & les Raphael ont opéré, ſelon le précepte que Roſcomon preſcrit aux Poëtes: Ils ont compoſé avec feu, & exécuté avec flegme (2). La grande monotonie de l'exécution qui a précédé la connoiſſance du beau, paroît ſingulierement dans la fabrique des différens tombeaux, élevés

(1) Cic. Verr. 4. c. 46.

(2) Roſcomon's Eſſay on Poet.

élevés par Sansovino & par les autres Sculpteurs du commencement du seizieme siecle: les figures de ces monumens sont toutes très-médiocres, mais les ornemens dont ils sont décorés sont d'une manœuvre si finie, qu'ils pouroient servir de modele à nos Artistes & être jugés comparables aux travaux des Anciens dans ce genre.

Nous pouvons réduire les caracteres de cet ancien style à ces courtes propositions: le dessin en étoit énergique, mais dur; il étoit fier, mais sans grace; la force de l'expression altéroit la beauté de l'ensemble. Toutefois comme l'Art de ces tems reculés n'étoit consacré qu'aux Dieux & aux Héros, dont la pompe des louanges, comme dit Horace, ne s'accorde pas avec la douceur de la lyre, il est a croire que cette dureté même a coopéré à la grandeur des images. L'Art étoit austere comme la justice, qui punissoit de mort le moindre délit (1). Bien entendu qu'il y a des gradations, puisque nous comprenons par l'ancien style la plus longue époque de l'Art Grec, & que les derniers ouvrages de ce style ont dû être très-différens des premiers.

On pouroit croire que ce style se conserva jusqu'au tems où l'Art fleurit dans la Grece, si ce que dit Athenée de Stesichore (2), ne souffroit aucune contradiction. Il nous apprend que ce Poëte fut le premier qui dépeignit dans ses vers Hercule armé d'un arc & d'une massue. Cependant plusieurs pierres gravées, qui portent les caracteres de ce premier style, nous offrent Hercule avec les mêmes armes. Or Stesichore fut contemporain de Simonide & vêcut dans la soixante & douzieme Olympiade

(1) Thucyd. L. 3. p. 98. l. 34.
(2) Deipn. L. 12. p. 512. E. Conf. Descr. des Pier. gr. du cab. de Stosch, p. 275.

piade ([1]), ou vers le tems que Xerxès marcha contre les Grecs; & Phidias qui porta l'Art à ſon plus haut période, fleurit dans la ſoixante & dix-huitieme Olympiade. Mais Strabon fait remonter beaucoup plus haut l'époque de ces attributs donnés à Hercule ([2]). Il en attribue l'invention à Piſandre que quelques uns font contemporains d'Eumolpe, & que d'autres placent dans la trente-troiſieme Olympiade. Au rapport du même Strabon les anciennes figures d'Hercule n'avoient ni maſſue ni arc.

C. Remarques ſur les imitations de l'ancien ſtyle.

J'avertirai ici qu'on ne ſauroit apporter trop de précaution pour juger de l'âge des ouvrages de l'antiquité. Une figure qui paroît être Etrusque, ou du premier ſtyle de l'Art Grec, ne l'eſt pas toujours. Elle peut-être une imitation des ouvrages antérieurs, qui ſervirent de modeles à bien des Artiſtes Grecs ([3]); ou quand ce ſont des figures de Divinités, traitées avec des attributs & dans des principes d'antiquité, qui ne doivent pas s'y trouver on peut inférer alors que l'ancien ſtyle eſt une choſe adoptée, pour inſpirer plus de reſpect. Comme la dureté de la conformation & la rudeſſe de la voix, au jugement d'un Ancien ([4]), donnent de l'énergie & de la grandeur au diſcours, de même l'âpreté & l'auſtérité, imprimées aux anciens ouvrages de l'Art, produiſent un effet ſemblable. Ce que nous diſons ici du caractere de l'ancienne maniere, concerne non ſeulement le nud des figures, mais auſſi leur ajuſtement, & leur façon de porter les cheveux & la barbe.

Pour

(1) Bentley's, Diſſ. upon. Phalar. p. 36.

(2) Geogr. L. 15. p. 688. C.

(3) Excerpt. ex. Nic. Damaſc. p. 514. v. τελχινες.

(4) Demetr. Phal. de elocut. p. 26. l. 19.

Pour ſervir d'éclairciſſement à ces allégations, je citerai le bas-relief de la Villa Albani, dont on verra la planche gravée dans le volume ſuivant. Nous y trouvons toutes les figures des Divinités drapées & ajuſtées dans le goût des figures Etruſques. Cependant comme l'ordre Corinthien du temple & les courſes des chars repréſentées ſur les friſes, indiquent un travail Grec, on pouroit prendre cet ouvrage, en conſéquence de la draperie des figures, pour une production Grecque de l'ancien ſtyle. Mais nous trouvons le contraire dans ce même ordre des colonnes du temple, inventé, au rapport de Vitruve, beaucoup plus tard: par conſéquent ce morceau nous offre une imitation de l'ancien ſtyle Grec. Nous ne pouvons y chercher un travail Etruſque, dès que nous ſavons que les temples des Etruſques différoient en général de ceux des Grecs. Il eſt conſtant que leurs temples, n'avoient point de friſes, & que les modillons du plafond, ou *Mutuli*, avoient une grande ſaillie, tant ſur les colonnes du portail, que ſur les murs de la nef, de ſorte que cette partie ſaillante des modillons portoit la dimenſion de la quatrieme partie de la hauteur des colonnes: cette méthode ſe pratiquoit dans le tems que la nef n'avoit point de galerie à l'entour pour garantir le peuple de la pluye. Par cette remarque j'explique en même tems un paſſage de Vitruve que perſonne n'avoit encore entendu (1).

Cette imitation étoit encore plus ſenſible ſur un autre bas-relief qui repréſentoit Jupiter, avec une barbe plus longue qu'à l'ordinaire & des cheveux qui tomboient ſur le devant des épaules. Ce Jupiter, quoiqu'ajuſté à la

(1) Vitruv. L. 4. c. 7. p. 160. *Supra trabes & ſupra parietes trajecturae mutulorum, quarta parte altitudinis columnae projiciantur.*

la maniere des figures les plus anciennes, étoit un ouvrage des Romains du siecle des Empereurs, portant pour inſcription: IOVI EXSVPERANTISSIMO. Cette inſcription a été publiée par Spon ſans la figure (1). Il paroît qu'on s'eſt propoſé pour but, en repréſentant Jupiter ſous cette forme antique, d'exciter plus de reſpect pour ce Dieu & de lui donner en quelque ſorte une exiſtance plus reculée.

Nous voyons la Déeſſe de l'Eſpérance ajuſtées conformément au ſtyle le plus antique dans une petite figure de la Villa Ludoviſi, qui peut dater du ſecond ſiecle des Empereurs, à en juger par l'inſcription Romaine qu'on lit ſur le ſocle de la figure, & qui eſt conçue en ces termes:

Q. AQVILIVS. DIONYSIVS. ET.
NONIA. FAVSTINA. SPEM. RES.
TITVERVNT.

Du reſte cette ſtatue n'étoit pas connue avant moi pour ce qu'elle eſt, parce que l'inſcription étoit couverte par une croute épaiſſe de terre & de mouſſe (2). C'eſt ainſi que j'ai trouvé l'Eſpérance figurée ſur les médailles Impériales que j'ai vues ſoit en original, ſoit en copie; & pour ne citer qu'un exemple, je dirai que le même goût régne dans tout l'ajuſtement de cette Déeſſe ſur une médaille de l'Empereur Philippe l'Arabe. On peut expliquer cet uſage par les portraits faits de nos jours & ajuſtés dans le goût de ceux de Van Dyk, ajuſtement qui plait encore beaucoup aux Anglois, & qui eſt auſſi

(1) Miſc. ant. p. 71. Conf. Deſcr. des Pier. gr. du cab. de Stoſch. p. 46.

(2) Deſcr. des Pier. gr. du cab. de Stoſch. p. 302.

auſſi infiniment plus avantageux, tant au Peintre qu'à la perſonne peinte, que les habits étroits & ſans plis d'aujourd'hui. Je me ſouviens auſſi qu'on a placé dans les tems les plus reculés deux Victoires de grandeur naturelle, conſervées à Sans-Souci, parce qu'elles poſent ſur les doigts des pieds qui ſont joints; on leur a aſſigné cette antiquité par rapport à la poſition qui a paru forcée à ceux qui n'en ont pas pénétré la ſignification. Mais ce qui nous prouve le contraire, c'eſt le nom Romain qu'on voit gravé ſur une bande, qui paſſe en croix ſur la poitrine & ſur le dos. On prétend que ces bandes ſervoient à attacher les aîles qui ont dû être de bronze & placées aux figures.

Il en eſt de même des prétendues têtes de Platon, qui ne ſont autre choſe que des termes appellés Hermès, auxquels on a donné une forme à peu près ſemblable à celle des pierres ſur leſquelles on plaçoit les premieres têtes. Mais ces Hermès, ſelon la différence des âges, ſont rendus avec plus ou moins d'art. Pendant mon ſéjour à Rome, le plus beau de tous ces Hermès paſſa en Sicile & il ſe trouve aujourd'hui au cabinet du College des ci-devans Jéſuites de Palerme: parmi ceux qui ſe trouvent encore à Rome, celui qui tient le premier rang eſt le prétendu Platon du palais Farneſe. Du reſte la tête de cette antique reſſemble parfaitement à celle d'une ſtatue d'homme drapée, de la hauteur de neuf palmes, & découverte aux environs de Fraſcati dans le printems de 1761, avec les quatre Caryatides que j'ai déja citées. La tunique dont cette ſtatue ſe trouve vêtue eſt d'une étoffe légere, comme l'indique la quantité de petits plis; par deſſus ce vêtement il y a manteau qui paſſe par deſſous le bras droit ſur l'épaule gauche, de façon que le bras gauche, appuyé ſur le côté, reſte couvert. Sur la bor-

dure

dure de la partie du manteau jetée par dessus l'épaule ont lit le nom suivant: CΑΡΔΑΝΑΠΑΛΛΟC. Le Λ se trouve ici double, comme dans le mot ΠΟΛΛΙΣ, au lieu de ΠΟΛΙΣ, sur une médaille de bronze de la ville de Magnésie. Le nom de la Déesse Cybele se trouve aussi écrit de ces différentes manieres, KYBELLA & KYBELIS, de même que *Petilia* ville de Lucanie, est écrite pareillement *Petilla*. Quant à cette figure singuliere, que j'ai publiée & expliquée dans mes Monumens de l'Antiquité (1), je me contenterai de faire encore les observations suivantes. Cette statue, quoique l'inscription porte le nom de Sardanapale, ne peut pas figurer ce fameux Roi d'Assyrie, qui n'avoit point de barbe, puisqu'il se faisoit raser tous les jours. Après qu'on eut été longtems indécis à Rome au sujet du personnage, représenté sous cette figure, j'ai trouvé enfin que l'Histoire parle de deux Rois d'Assyrie qui portérent ce nom, & que le premier fut un Prince sage: de-là j'ai donné comme une conjecture probable, que cette statue nous offroit l'image du premier Roi de ce nom. D'ailleurs une figure d'homme en habits de femme ne nous autoriseroit pas à soutenir qu'elle représente le voluptueux Sardanapale, puisque nous savons que le Philosophe Aristippe mettoit des habits de femme, ou du moins qu'il s'habilloit indifféremment de l'une ou de l'autre façon (2).

La même configuration fut donnée aux têtes de Bacchus Indien, ou de Bacchus *Liber pater*, de maniere pourtant que la grandeur des formes distingue clairement la Divinité des têtes ordinaires des Hermes. Une de ces figures

(1) Monum. Ant. ined. No 153. p. 219. 220.

(2) Sext. Empyr. Pyrrh. hyp. L. 1. p. 31. B.

ſigures de Bacchus ſe voit au palais Farneſe, mais celle qui ſe trouve chez le Sculpteur Cavaceppi lui eſt bien ſupérieure. La ſtatue de femme en marbre noirâtre du cabinet du Capitole, deux fois grande comme nature, & découverte à la maiſon de campagne d'Adrien, nous montre qu'on s'y eſt propoſé d'imiter un ſtyle encore plus ancien par l'attitude qu'on lui a donnée; car cette figure a les pieds joints, & les bras, qui ſont adhérens aux côtés, deſcendent jusqu'aux cuiſſes, comme Pauſanias nous décrit la ſtatue d'Arrachion vainqueur aux jeux olympiques en la cinquante ſeptieme Olympiade. Mais le travail de cette ſtatue nous atteſte qu'elle ne remonte pas à une ſi haute antiquité; il ſeroit facile de faire ſentir le contraire, ſi la tête étoit antique, comme l'avance fauſſement Bottari dans ſon *Muſeum Capitolinum*, qui s'arrête longtems à la forme de cette tête. Le fait eſt que la tête eſt moderne & qu'elle eſt exécutée d'après une idée arbitraire, de façon que le Reſtaurateur a cherché à imiter les groſſes boucles qui ſe ſont conſervées ſur les épaules. Après la reſtauration de cette ſtatue on trouva ſa véritable tête dans la même maiſon de campagne. Elle ſe trouve ſans doute dans la collection des Antiques du Cardinal de Polignac, qui en fit l'acquiſition lorsqu'elle fut découverte.

D. Préparation au haut ſtyle.

Cependant les qualités de l'ancien ſtyle étoient des préparations au haut ſtyle & ramenoient la manœuvre à la juſteſſe auſtere & à l'expreſſion ſublime: car la dureté du premier ſtyle renferme la correction du contour, & cette induſtrie au moyen de laquelle tout ſe peint & ſe montre aux yeux. En ſuivant le même chemin, l'Art, dans les tems modernes, ſeroit parvenu à ſa perfection, ſi les Sculpteurs n'euſſent pas quitté trop tôt la route que leur avoient tracée Michel-Ange par

par des contours ressentis & par une indication énergique de toutes les parties. Comme dans l'étude de la musique & des langues, il est essentiel d'articuler fortement, & les tons, & les mots, pour parvenir à la pureté de l'harmonie & à la netteté de la prononciation; de même, dans la pratique du dessin, ce n'est pas par des traits déliés & légerement tracés, mais par des contours mâles & décidés, quoiqu'un peu durs, qu'on peut atteindre la vérité de la configuration & la beauté des formes. Tandis que l'Art marchoit à grands pas vers la perfection, la Tragédie s'élevoit à la même hauteur par la force de la diction & par le grand sens de l'expression. C'est par ce style qu'Euripide donna à ses personnages cette sublimité d'expression & à la vraisemblance cette plénitude de conviction. Toutes les productions de l'esprit respiroient la Poësie, ainsi que nous l'attestent les ouvrages de Gorgias, Inventeur de l'Eloquence (1).

Je terminerai mes observations sur ce premier style par le jugement hazardé d'un Peintre François. Du Fresnoy nous assûre qu'on appelle Antique ce qui a été fait depuis Aléxandre le grand, jusques à l'Empereur Phocas (2). Mais rien n'est exact dans ces dates, ni le commencement ni la fin. On peut juger par ce que nous avons dit & par ce que nous dirons encore, qu'il existe des ouvrages antérieurs à Aléxandre, & que l'âge de l'Art finit avant Constantin. Pareillement ceux qui croient avec le Pere Montfaucon (3) qu'il ne s'est pas conservé d'autres ouvrages des Sculpteurs Grecs que

 ceux

(1) Aristot. Rhet. L. 3. c. 1.

(2) De Piles, Remarques sur l'Art de Peinture de du Fresnoy. p. 105.

(3) Ant. expl. T. 3. P. 2. p. 6. §. 5.

ceux du tems où Rome s'enrichit des dépouilles de la Grece, ont besoin de beaucoup d'instruction.

II.
Le haut style.

Le flambeau de la liberté ayant éclairé la Grece, l'Art y acquit plus d'aisance & plus de sublimité: car l'ancien style étoit fondé sur un systême qui consistoit dans des regles empruntées de la nature. Ensuite les Artistes, ayant donné sans ménagement dans l'idéal, s'écarterent de la vérité des formes & travaillerent plus d'après le systême adopté, que d'après la nature qu'ils n'auroient jamais du perdre de vue. L'Art s'étoit formé une nature particuliere.

A.
Caracteres du haut style.

Les Réformateurs de l'Art, ayant paru, s'éleverent contre ce systême arbitraire & s'approcherent de la vérité du naturel. La nature leur enseigna à changer la dureté en souplesse, à passer des parties trop prononcées & trop tranchantes d'une figure, à des contours plus libres & plus coulans, à adoucir & à modérer les attitudes forcées & les actions violentes, enfin à étaler moins de force & de science & à répandre plus de beauté & de grandeur. Phidias, Polyclete, Scopas, Alcamene, Myron & d'autres Maîtres, se rendirent célebres par cette réforme de l'Art. Leur style peut être appellé le grand, parce que le principal objet de ces Artistes paroît avoir été de combiner la beauté avec la grandeur. Il faut bien distinguer la dureté de l'austérité pour ne pas confondre deux choses toutes différentes; par exemple, il ne faut pas prendre pour un reste de dureté & de sécheresse de l'ancien style, cette indication marquée & tranchante des sourcils qu'on trouve constamment dans les figures de la haute beauté. Ce caractere ressenti du dessin est fondé sur les idées de la beauté, comme nous l'avons déja remarqué.

Il

Il eſt pourtant probable, & nous pouvons l'inférer de quelques paſſages des anciens Auteurs, que le deſſin du haut ſtyle conſerva quelques caracteres de l'ancienne maniere, telles que les lignes droites, & que les contours ſe traitoient par méplats, ce qui paroît indiqué par le terme de carrés ou d'angles (1) Car comme ces Maîtres, tel que Polyclete, étoient les Législateurs des proportions & par conſéquent les diſtributeurs des meſures & des dimenſions de toutes les parties du corps, ils auront vraiſemblablement ſacrifié un dégré de la beauté des formes, à cette grande correction du deſſin. Ainſi leurs figures dénotoient de la grandeur, mais cette grandeur apparemment manifeſtoit une certaine dureté, en comparaiſon des contours ondoyans & des formes moeleuſes des ſucceſſeurs de ces grands Maîtres. Il paroît que c'eſt là cette dureté qu'on reprochoit à Callon & à Hégias, à Canachus & à Calamis (2), & même à Myron (3). Cependant parmi ces Statuaires Canachus étoit poſtérieur à Phidias: cet Artiſte diſciple de Polyclete, fleurit dans la quatre-vingt quinzieme Olympiade (4). Dans le troiſieme volume de cette Hiſtoire, je me propoſe de hazarder une conjecture ſur deux Canéphores en terre cuite, & de les faire paſſer pour des copies de deux fameux Canéphores, de Polyclete. Pour peu qu'on trouve de fondement à ma conjecture ſur ces bas-reliefs, on poura ſe former une idée bien plus nette des caracteres de ce ſtyle, & d'un reſte de dureté de la maniere précédente, que de tous nos raiſonnemens & de toutes les autres indications.

Quant

(1) Plin. L. 34. c. 19.

(2) Quint. Inſt. Orat. L. 12. c. 10. p. 1067.

(3) Plin. L. 34. c. 19.

(4) Pauſan. L. 6. p. 483. l. 24.

Quant aux reproches de dureté dans le dessin, faits aux Statuaires de cette époque, il ne seroit pas difficile de prouver, que les Auteurs anciens ont très-souvent jugé de l'Art comme les modernes. La hardiesse de la main, la correction du dessin & la dignité imposante des figures de Raphaël, ont paru dures & roides à quelques Ecrivains, en comparaison de la mollesse des chairs, de la grace des contours & de la rondeur des formes du Correge. Tel est le jugement de Malvasia, Ecrivain plus insipide encore que partial, qui a écrit les Vies de Peintres Bolonois. C'est ainsi que les esprits rafinés trouvent de la dureté & de la négligence dans le nombre & la simplicité d'Homere, dans l'antique majesté & la noble facilité de Lucrece & de Catule, en comparaison de l'éclat & de la délicatesse de Virgile, & de la douceur & des graces d'Ovide. Cependant si l'on veut s'en rapporter au jugement de Lucien sur l'Art, la statue de l'Amazone Sosandra, de la main de Calamis, étoit une des quatre principales figures de femme, quant à l'expression de la beauté. Pour donner une idée de cette belle statue, il ne se contente pas de décrire son ajustement, il releve aussi son air modeste & son sourire furtif & agréable (1). Quoiqu'il en soit, ni le style des Artistes, ni celui des Ecrivains n'a jamais pu être généralement le même dans la même époque. S'il ne nous étoit parvenu que le seul Thucydide de tous les Auteurs de ce tems, il est à croire que sa concision poussée jusqu'à l'obscurité dans les discours qu'il a insérés dans son Histoire, nous feroit tirer la fausse conséquence, qu'il en étoit ainsi de la diction de Platon, de Lysias & de Xénophon dont les paroles coulent comme un ruisseau qui suit doucement sa pente.

Les

(1) Lucian. Imag. p. 464.

B. Monumens du haut style conservés à Rome.

Les monumens les plus considérables, & l'on peut dire les seuls qu'il y ait à Rome du tems du haut style, sont, autant que j'en peux juger, la Pallas de la Villa Albani que j'ai déja citée bien des fois, statue qu'il ne faut pas confondre avec la Pallas du premier style que j'ai citée pareillement, & puis la Niobé avec ses filles de la Villa Médicis. La Pallas est digne des grands Statuaires de ce tems, & le jugement que nous en portons peut être d'autant plus juste que nous en voyons la tête dans toute sa beauté primitive: elle est d'une si belle conservation qu'elle n'a pas éprouvé la moindre altération, & elle est aussi pure, aussi brillante que si elle sortoit des mains de l'Ouvrier. La tête de cette figure, indépendamment de la haute beauté dont elle porte l'empreinte, a les caracteres que nous avons assignés à ce style & décele une sorte de dureté plus aisée à sentir qu'à décrire. On désireroit dans sa physionomie une certaine grace, qu'on auroit pu lui donner par un trait plus arrondi & plus moëleux; & c'est sans doute là cette grace que Praxitele, dans l'âge suivant de l'Art, sut imprimer à ses figures, comme nous le dirons ci-après. Niobé & ses filles doivent être regardées comme des monumens incontestables du haut style. Mais les figures de ce fameux grouppe ne portent pas la marque distinctive de ce style, cette dureté apparente qui caractérise la Pallas antique & qui fixe son âge. Les principaux traits qui leur sont assignés & qui dénotent le haut style, sont d'abord cette notion pour ainsi dire incréée de la beauté, ensuite cette noble simplicité, soit dans les airs de tête, soit dans les contours, soit dans la draperie, soit dans l'exécution. Cette beauté est comme une idée qui naitroit sans le concours des sens dans un esprit supérieur, dans une heureuse imagination qui auroit la force de s'élancer intui-

tivement jusques à la beauté divine: elle brille par une ſi grande ſimplicité de formes & de contours, que loin de paroître avoir été enfantée avec effort, elle ſemble avoir été conçue comme une penſée & produite par un ſouffle. C'eſt ainſi que la main facile du grand Raphaël, prompte à exécuter les conceptions de ſon eſprit, formoit d'un ſeul trait le plus beau contour d'une tête de Vierge, & le fixoit de maniere qu'il n'y avoit rien à corriger pour l'exécution.

III. Le beau ſtyle.

Il n'eſt guere poſſible de parvenir à une connoiſſance plus exacte du haut ſtyle, ni à une détermination plus préciſe de ſes caracteres, après la perte des ouvrages de ces grands Réformateurs de l'Art. Sur cet article nous reſſemblons à ceux qui, en voyant une tête antique toute rongée par le tems, reconnoiſſent le perſonnage qu'elle repréſente, ſans qu'ils puiſſent en démêler les travaux, comme ces gens qu'on reconnoît de loin, ſans pouvoir en diſtinguer les traits. Mais on peut parler avec plus d'aſſûrance du ſtyle des ſucceſſeurs de ces grands hommes, ſtyle que j'appelle le beau. Il eſt certain que quelques unes des plus belles figures de l'antiquité ont été faites dans l'époque où fleurit ce ſtyle; & pluſieurs autres auxquelles on ne peut pas aſſigner la même date, en ſont au moins des imitations. Le beau ſtyle de l'Art commença par Praxitele, & acquit ſon plus grand luſtre ſous Lyſippe & Apelle: nous en rapporterons les preuves ci-après. Par conſéquent le beau ſtyle date d'un peu avant & du tems d'Aléxandre, ainſi que de ſes premiers ſucceſſeurs.

A. Caracteres beau ſtyle.

Le caractere principal qui diſtingue le beau ſtyle du précédent, c'eſt la grace. Relativement à cette qualité, Praxitele, Lyſippe & Apelle, auront été à Phidias, Polyclete & Myron, ce que parmi les modernes le Guide

Guide a été à Raphaël. Ce qu'on ſentira plus clairement en obſervant le deſſin de ce ſtyle & la partie qui le diſtingue, c'eſt à dire la grace.

B. De la ſoupleſſe du deſſin.

Pour ce qui concerne le deſſin en général, on y ſupprima tous les angles ſaillans qui ſe trouvoient dans les ſtatues des grands Maîtres précédens, tel que Polyclete: qualité que la ſculpture doit principalement à Lyſippe, qui s'attacha plus que ſes prédéceſſeurs à imiter la nature ([1]). Ce Statuaire, évitant les parties trop carrées de la maniere précédente, traitoit ſes figures avec des contours ondoyans. C'eſt ainſi qu'il faut entendre ſans doute ce que Pline appelle des ſtatues carrées: car la maniere de deſſiner carrément s'appelle encore aujourd'hui la forme carrée ou par méplats ([2]). Mais la conformation de la beauté du ſtyle antérieur ſervit encore de regle a celui-ci, parce que la belle nature en avoit été l'inſtitutrice. De-là Lucien, dans la déſcription de ſa beauté idéale, emprunta le tout-enſemble & les parties capitales des Artiſtes du haut ſtyle, l'élégant & le gracieux de leurs ſucceſſeurs. Il vouloit que la forme du viſage de ſa belle reſſemblât à la Vénus de Lemnos, chef-d'œuvre de Phidias; les cheveux, les ſourcils & le front devoient être comme ceux de la Vénus de Praxitele; dans ſes yeux il déſiroit cette tendreſ[illegible]rayante, cette grace agaçante de la meme figure. Les mains il les vouloit faites d'après la Vénus d'Alcamene, Diſciple de Phidias. Il eſt à préſumer que, lorsqu'il eſt fait mention des mains de Pallas dans les deſcriptions des beautés antiques ([3]), il faut entendre celles de la Pallas de Phidias, comme la plus célebre. Nous avons déja dit que des mains de Polyclete dénotent ce qu'il y a de plus exquis en fait de mains ([4]).

 Repré-

(1) Plin. L. 34. c. 19.
(2) Lomaz. Idea della Pitt. p. 15.
(3) Anthol. L. 7. p. 474. l. 12. p. 476. l. 5.
(4) Ibid. fol. 278. a.

Repréſentons nous en général les figures du haut ſtyle, comparativement à celles du beau ſtyle, comme les hommes des tems héroïques, ou comme les héros d'Homere, comparativement aux Athéniens polis dans la période floriſſante de leur République. Ou pour faire le parallele d'une choſe effective; comparons les ouvrages du haut ſtyle à l'éloquence de Démoſthene, & ceux de l'âge ſubſéquent à celle de Cicéron. Le premier nous entraîne avec impétuoſité; le ſecond nous mene où il veut de plein gré: l'un ne nous laiſſe pas le tems de penſer aux beautés de la diction; l'autre nous offre naïvement les graces de l'élocution, en répandant un nouveau jour ſur les raiſonnemens de l'Orateur.

C. La Grace.

J'entrerai dans une diſcuſſion particuliere ſur la grace qui eſt la qualité diſtinctive du beau ſtyle. La grace ſe forme & réſide dans le maintien & les attitudes, elle ſe manifeſte dans les actions & les mouvemens du corps: répandue ſur tous les objets elle ſe montre même dans le jet de la draperie & dans le goût de l'ajuſtement. Les Artiſtes, qui parurent après Phidias, Polyclete & leurs contemporains, la chercherent plus que ces derniers, & la trouverent auſſi plus ſouvent: l'élevation des idées, d'après lesquelles les Maîtres du haut ſtyle ont opéré, & la correction du deſſin qui leur ſervoit de baſe, ſemblent renfermer le principe de cette qualité. Du reſte cet article mérite une attention particuliere.

Les grand Maîtres du haut ſtyle n'ont cherché la beauté que dans l'accord parfait des parties & dans la ſublimité de l'expreſſion: ils ſe ſont propoſé pour but plutôt le beau que le gracieux. Mais comme on ne peut concevoir qu'une ſeule idée de la beauté, qui eſt le ſouverain beau, & qui fut conſtamment préſente aux yeux de ces Artiſtes, il faut que leurs beautés ſe ſoient toujours appro-

approchées de ce type, & qu'elles aient eu de la ressemblance. Telle est la cause de la ressemblance qui se trouve entre les têtes de Niobé & de ses filles, ressemblance insensible qui ne differe que suivant les dégrés de l'âge & de la beauté.

— Facies non omnibus una
Nec diversa tamen, qualem decet esse sororum.
Ovid. Met. 2. v. 14.

Si donc, comme il est probable, le haut style a eu pour principe de représenter les physionomies & les attitudes des Dieux & des Héros, exemptes des affections tumultueuses, & éloignées des révolutions intérieures, de les tenir toujours dans un juste équilibre de sensibilité & dans une constante égalité d'ame, on ne pouvoit guere chercher, ni pratiquer une certaine grace compliquée. Au reste l'expression de ce silence éloquent de l'ame, exige une haute intelligence. Car selon Platon, on a différentes manieres, pour imiter une action forcée & violente. Il n'en est pas de même d'un air doux & posé: il est aussi difficile de l'imiter que de faire sentir la chose imitée (1).

C'est ainsi que l'Art commença par des idées austeres de la beauté, comme un état naissant commence par des loix séveres, & s'éleva au grand & au sublime: les figures de cette période ressembloient aux mœurs & aux hommes du tems. Les successeurs de ces premiers Législateur de l'Art, loin de procéder comme Solon avec les loix de Dracon, ne s'écarterent point des grandes maximes de leurs Maîtres. Instruits que les loix les plus exactes, en tempérant leur sévérité par une sage in-

 terpré-

(1) Πολλην μιμησιν και ποικιλιν εχει τα αγανακτικον, το δε φρονιμον &c. Plato, Polit. L. 10. p. 466. l. 33.

terprétation, acquierent un nouveau dégré d'utilité & d'amenité, ils chercherent à ramener à la nature les hautes beautés qui étoient imprimées aux ſtatues de leurs illuſtres devanciers, comme des idées abſtraites de la nature & comme des formes tirées d'un ſyſtême. Par cet artifice ils introduiſirent dans l'Art une plus grande variété. C'eſt dans ce ſens qu'il faut prendre la grace qui donne un nouvel éclat aux ouvrages des Maîtres du beau ſtyle.

a. La premiere Grace, ou la Grace ſublime.

Mais la Grace, qui, ainſi que les Muſes (1), ne fut révérée chez les anciens Grecs que ſous deux noms (2), paroît être de différente nature, de même que la mere des Amours, dont elle eſt la compagne. Semblable à la Vénus céleſte, la premiere Grace eſt d'une origine plus illuſtre. Fille de l'harmonie, elle eſt permanante & immuable comme les loix éternelles de ſa mere. C'eſt dans cette conſidération qu'Horace ne paroît nommer qu'une Grace, & appeller les deux autres ſœurs de la premiere (3). La ſeconde Grace, ainſi que la Vénus terreſtre née de Dioné, tient plus de la matiere: fille du tems, elle n'eſt que la compagne de la premiere, & elle l'annonce à ceux qui ne ſont pas initiés dans le ſecret de goûter la Grace céleſte. Complaiſante ſans baſſeſſe, elle ſe communique avec douceur à ceux qui en ſont épris: elle n'eſt pas avide de plaire, elle voudroit ſeulement ne pas reſter inconnue. La premiere Grace, compagne des Dieux (4), paroît ſe ſuffire à elle même: elle veut être recherchée, & ne fait point d'avance. Trop élevée pour ſe communiquer beaucoup aux ſens, elles ne veut parler qu'à l'eſprit:

(1) Conf. Liceti Reſp. de quaeſit. per epiſt. p. 66.

(2) Pauſan. L. 9. p. 780. l. 13. l. 2. p. 254. l. 28. Conf. Eurip. Iphig. Aul. v. 548.

(3) Hor. L. 4. Od. 7. v. 5. Od. 19. v. 16.

(4) Hom. Hymn. in Ven. v. 95.

l'esprit: Le suprême, dit Platon, n'a point d'image (1). Elle ne s'entretient qu'avec le Sage; avec le vulgaire elle se montre altiere & repoussante. Toujours égale, elle réprime les mouvemens de l'ame, elle se renferme dans le calme délicieux de cette nature divine, dont les grands Maîtres de l'Art, au rapport des Anciens, ont tâché de saisir le type (2). Quant à cet air repoussant il peut être comparé aux fruits, dont les doux, selon la remarque de Théophraste (3), ont moins d'adorat que les âpres: car ce qui doit toucher & irriter, doit être sensible & agaçant. Les Grecs auroient comparé la premiere grace au mode Dorique dans la Musique (4); & nous pourions appliquer cette comparaison du mode Dorique à l'ordre Ionique dans l'Architecture.

Le chantre divin d'Achille paroît déja avoir connu la Grace dans les ouvrages de l'Art, & il l'a représentée sous l'image d'Aglaé, ou de Thalie (5), jeune Beauté légerement vétue & mariée à Vulcain. De-là Platon l'appelle la compagne de ce Dieu (6), travaillant de concert avec lui à la création de la divine Pandore (7). Telle étoit la grace que Pallas donna à Ulysse (8), & que chanta le grand Pindare (9). C'est à cette Grace que sacrifierent les Artistes du haut style. Elle opéra avec Phidias quand il conçut son Jupiter Olympien: aussi l'Artiste a-t-il représenté sur le marche pied de sa statue cette même Grace placée sur le char du soleil à côté de Jupiter (10). Elle même prit plaisir à embellir l'ouvrage de son Favori:

(1) Τοις μεγιστοις ουσι, καὶ τιμιωτατοις ουκ εστιν ειδωλον προς τας ἀνθρωπας. Plat. Politio, p. 127. l. 43.

(2) Ibid. p. 456. l. 34.

(3) Hist. Plant. L. 6. c. 22. p. 377.

(4) Conf. Aristot. Polit. L. 8. c. 7. p. 230. l. 7.

(5) Hom. Il. σ. v. 382. & Pausan. loco cit. p. 781. l. 4.

(6) Plato Politico, p. 123. l. 9.

(7) Hesiod. Gen. Deor. v. 583.

(8) Hom. Il. θ. v. 18.

(9) Olymp. I. v. 9.

(10) Pausan. L. 5. p. 403. l. 4.

vori: elle traça l'arc imposant des sourcils du Maître des Dieux, elle répandit la bonté & la clémence sur ses regards majestueux. De concert avec ses sœurs, ainsi qu'avec les Déités des Saisons & des Beautés, elle couronna la tête de Junon Argiva (1), Déesse nourrie par les Heures (2): cette tête fut son ouvrage, elle la reconnut, elle avoit conduit la main de Polyclete. Elle sourioit innocemment & furtivement dans la Sosandra de Calamis; elle se cachoit avec une pudeur naïve sur le front & dans les yeux de cette jeune Amazone, & se jouoit avec une élégante simplicité dans le jet de son vêtement. Secondé par cette même Grace, l'Auteur de Niobé osa s'élancer dans la région des idées incorporelles, il sut trouver le secret de combiner l'anxiété de la mort, à la plus haute beauté: créateur des Esprits purs, il produisit des formes célestes qui, loin d'exciter les desirs des sens, ne font naître qu'une contemplation profonde de la beauté souveraine. Ses figures ne semblent point formées pour les passions: elles paroissent seulement les avoir adoptées.

b. La seconde Grace, ou la Grace attrayante.

Les Artistes du beau style associerent à la premiere Grace la seconde. De même que la Junon d'Homere emprunta le ceste de Vénus pour paroître plus attrayante aux yeux de Jupiter, de même ces Maîtres tâcherent d'allier à cette haute beauté un charme plus agaçant, & de faire mieux goûter la grandeur par une aménité capable de prévenir en sa faveur. La Peinture donna naissance à cette Grace piquante, & la communiqua à la Sculpture. C'est par elle que Parrhasius s'est rendu immortel: il fut le premier Peintre à qui elle se communiqua. Quelque tems après le marbre & l'airain la respirerent à leur tour. Car depuis Parrhasius, contemporain de Phidias, jus-

(1) Pausan. L. 2. p. 248. l. 15. (2) Ibid. L. 2. p. 240. l. 3.

jusqu'à Praxitele, dont les ouvrages, comme l'on sait, se distinguerent par une Grace particuliere de ceux de ses Prédécesseurs (1), il y a un intervalle de cinquante ans.

On observera comme une circonstance remarquable, que ce Parrhasius le pere de cette Grace, & Apelle (2), à qui elle se communiqua sans réserve (3), Appelle qui fut nommé le Peintre de la Grace par excellence, l'ayant peinte seule sans ses deux compagnes (4), sont nés tous deux sous le ciel voluptueux de l'Ionie, dans ce même pays où, quelques siecles auparavant, le pere des Poëtes avoit été favorisé de la Grace sublime. Ephese étoit non seulement la patrie de Parrhasius, mais aussi celle d'Apelle, dont la race pouroit bien descendre d'un certain Apelle, venu à Smyrne avec les Amazones, & avoir Homere pour Ancètre: car l'ancien Apelle étoit un des ayeux de ce grand Poete (5). Doué de cette délicatesse de sentiment, fruit de l'heureuse influence d'un climat tempéré, & instruit par un pere qui s'étoit illustré dans l'Art, Parrhasius vint à Athene & lia amitié avec le plus sage de tous les Grecs, avec l'instituteur de la Grace, qui la dévoila aux yeux de Platon & de Xénophon.

La variété & la diversité de l'expression, ne firent point de tort à l'harmonie & à la grandeur du beau style: l'ame ne se manifesta que comme sous la surface tranquille de l'onde, n'éclatant jamais avec impétuosité. Dans la représentation de la nature souffrante, la plus grande douleur reste concentrée, comme à la figure de Laocoon, & la plus douce joie circule comme un Zéphir qui effleure à peine les feuilles, sur la physionomie d'une

(1) Lucian. Imag. p. 463. seq.
(2) Plin. L. 35. c. 6, N. 10.
(3) Conf. Aelian. var. hist. L. 12. c. 41.
(4) Pausan. L. 9. p. 781. l. ult.
(5) Suid. v. Ομηρος.

d'une Leucothoé du Capitole, & sur les têtes des médailles de l'île de Naxos. L'Art philosophoit avec les passions, comme Aristote le dit de la raison: SYMPHILOSOPHEIS TOIS PATHESI.

c. La troisieme Grace, ou la Grace enfantine & comique.

On sent que cette grace, tant la premiere que la seconde, n'a été donnée qu'à la beauté idéale, dont la configuration exige ce haut caractere d'expression. Cependant les effets de la grace sont plus universels, & elle se trouve aussi répandue sur des formes qui ne portent pas l'idée parfaite de la beauté, afin d'y réparer le manque du beau par l'influence du gracieux. Cette qualité est la grace inférieure, affectée principalement aux enfans, chez qui les formes qui constituent la beauté ne sont pas encore dévéloppées, & qui par conséquent ne sont pas susceptibles de la grace sublime. On pouroit nommer cette troisieme, la grace comique, comme la premiere la grace tragique & épique.

La grace à laquelle j'ai donné le nom de comique, est rendue dans quelques têtes de Faunes & de Bacchantes par un sourire de gaité qui fait tirer les angles de la bouche en haut. Dans toutes les figures, où cette gaité est marquée par de pareils traits, on voit toujours la physionomie, caractérisée par un profil commun & aplati, ou par un nez enfoncé dans le visage. Cette grace est la même que celle qui est propre aux airs de tête du Correge, & qui de-là porte le nom de grace Corregesque: la plupart des têtes de ce Maître portent ce caractere.

D'après cette notion, on peut rendre raison, je crois, de quelle maniere l'expression de Platon, EPICHARES, doué de graces, est Synonyme avec SIMOS ([1]). Le passage

(1) η ουχ ουτω ποιειτε προς τους καλους; ο μεν οτι σιμος, επιχαρις κληθεις επαινεθησεται υφ υμων, του δε το γρυπον, βασιλικον φατε ειναι. Plat. Polit. L. 5. p. 422. l. 49.

passage de Platon que je rapporte en note, semble appuyer ma conjecture, & celui d'Aristenete d'après le même Auteur paroît la confirmer ([1]). Le terme d'EPAINETHISITAI, employé dans l'un & l'autre passage, signifie proprement un nez plat & épaté; c'est le contraire de GRYPOS, qui caractérise un nez saillant & aquilin, contraste pourtant qui ne paroît pas renfermer d'abord l'expression de la grace. Mais Lucrece nous en donne l'explication, & chez cet Auteur le mot latin *simus* (simulus), pris du mot Grec, SIMOS, est synonyme avec SILENOS, Silene. Ici nous trouvons en même tems la solution de l'argument de Platon, & nous pouvons conclure d'après cette proposition si connue, que quand deux choses sont semblable à une troisieme, elles se ressemblent toutes entre elles. Comme SIMOS est synonyme avec SILENOS, de même EPICHARES, se trouve synonyme avec SILENOS, & comme la dénomination des Silenes chez les Grecs, renferme les Satyres ou les Faunes, il résulte que cette grace peut être donnée aussi aux derniers. Or comme la grace dont nous parlons est la grace naïve & enfantine, nous trouvons expliqué dans une épigramme Grecque ([2]), comment SIMA GELÔN, en parlant de l'amour, doit s'entendre de ce sourire malin & gracieux du Dieu d'Amour: de-là une autre épigramme appelle l'Amour SIMOS, sans aucune modification ([3]).

Pour m'expliquer encore plus clairement sur cette grace particuliere, je citerai la téte de la statue d'une Bacchante, qui se trouve dans la Villa Albani & qui est d'une parfaite conservation. Il est certain que cette

 téte,

(1) καὶ ὁ μὲν τις τῶν ἐπὶ σιμὸς, ἐπίχαρις παρὰ σοὶ κληθεὶς ἐπαινεθήσεται. Aristen. ep. 18. p. 74.

(2) Anthol. L. 7. p. 450. 471. l. 8.

(3) Anthol. L. 7. p. 451. l. 6.

tête, qui ne peut pas être prise pour un portrait, doit être rangée dans la classe des beautés idéales. Cependant comme elle a le profil aplati, les yeux élevés, à la maniere de quelques Faunes & les angles de la bouche pareillement tirés en haut, on voit que les anciens Artistes ont cherché à imprimer aux figures des Bacchantes, c'est à dire, aux figures idéales, ce qu'on appelle la grace des Silenes, ou des Faunes.

A ce sujet je me rappelle que les Romains nommoient par dérision le vieux Galba, *Simus* (1), quoiqu'il eut un nez aquilin. L'Auteur du *Museum Capitolinum* renferme tout cela dans une idée & nous apprend que Galba avoit un nez aquilin, mais qui étoit en même tems camard, *ne solamente avea il naso aquilino, ma anche schiacciato* (2), ce qui est une contradiction manifeste. Les Commentateurs de Suétone ne touchent point du tout à cette difficulté, & je ne vois pas d'autre moyen de la lever, qu'en admettant que le mot de *simus* est employé ici par antiphrase, & qu'il faut entendre le contraire de ce qu'on dit. Je m'imagine que, pour jetter du ridicule sur Galba à cause de la grosse bosse qu'il avoit sur le nez, on l'a appellé nez camard.

d. Indication de deux statues, modeles de la haute Grace & de la Grace attrayante.

Après cette diggression & cette discussion sur la grace des Faunes, je ramene la réflexion du Lecteur à la haute grace, que nous nous sommes proposés d'examiner, pour l'indiquer dans quelques antiques échappées au tems. Toutefois cette remarque est principalement pour ceux qui ont occasion de voir Rome. Comme il est difficile de distinguer la haute grace de la grace attrayante, il vous reste à contempler la premiere dans une Muse, plus grande

(1) Sueton. Galba. c. 3. (2) Bottari, Mus. Capit. T. 3.

grande que le naturel & conſervée au palais Barberini, tenant dans ſes mains une grande lyre nommée BARBYTON. Dans le volume ſuivant j'apporte les raiſons qui me font croire que cette ſtatue eſt de la main d'Agéladas, Maître de Polyclete, & faite par conſéquent avant Phidias. Tandis que vous aurez encore l'eſprit rempli de cette figure, transportez-vous au jardin du Pape ſur le Quirinal, & contemplez-y une autre Muſe, portant une [illegible] toute ſemblable & ayant un ajuſtement pareil à la premiere. [illegible] avoir comparé l'une avec l'autre, vous [illegible] grace attrayante imprimée à la belle tête de cette derniere figure.

Quand même le haut ſtyle ne ſeroit pas deſcendu jusqu'à la conformation imparfaite des enfans, quand même les Maîtres de ce ſtyle, dont les principales penſées tendoient à rendre des corps d'un développement parfait, n'auroient jamais eſſayé de repréſenter des formes chargées de chairs ſuperflues, ſur quoi nous n'avons aucune certitude; il eſt toujours ſûr que les Artiſtes du beau ſtyle, en cherchant le tendre & le gracieux, ſe ſont auſſi propoſés pour but d'exprimer la nature naïve des enfans. Ariſtide qui peignit une mere expirante avec ſon nourriſſon attaché à la mamelle (1), aura ſans doute repréſenté un enfant nourri de lait. Sur les pierres gravées les plus anciennes, l'Amour n'eſt pas figuré comme un petit enfant, mais comme un jeune garçon: c'eſt ainſi qu'il paroît ſur une belle cornaline appartenant au Commandeur Vettori à Rome (2). A en juger par la forme des lettres dans le nom du Graveur, ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ, c'eſt une des pierres les plus anciennes avec le nom de l'Artiſte. L'Amour D. Des figures d'enfans.

 y eſt

(1) Plin. L. 35. c. 36. N. 19.

(2) Deſcr. des Pier. gr. du cab. de Stoſch, p. 137.

y eſt repréſenté couché, ayant le corps relevé comme pour jouer: il a de grandes aîles d'aigle, telle que la plus haute antiquité en donnoit à presque tous les Dieux, & à côté de lui une coquille bivalve ouverte. Les Artiſtes, ſucceſſeurs de Phrygillus, tels que Solon & Tryphon, donnerent à l'Amour une nature plus enfantine & des aîles plus courtes: c'eſt dans cette forme & dans la maniere des enfans de Fiamingo, qu'on voit ce Dieu ſur une infinité de pierres gravées. C'eſt ainſi encore que ſont figurés les enfans des Peintures d'Herculanum, particulierement ceux qui ſont peints ſur un fond noir dans des tableaux de la même grandeur que ceux qui repréſentent les belles Danſeuſes. Nous citerons, comme les plus beaux enfans de marbre qui ſoient à Rome, à la Villa Albani un Cupidon endormi, au Capitole un enfant qui joue avec un cigne (1), & à la Villa Negroni un autre enfant monté ſur un tigre, avec deux Amours dont l'un cherche à effrayer l'autre par un masque: ces morceaux ſuffiſent pour prouver combien les anciens Artiſtes réuſſiſſoient dans l'imitation de la nature enfantine. Mais le plus bel enfant que l'Antiquité nous ait transmis, quoiqu'un peu mutilé, eſt un petit Satyre d'environ un an, de grandeur naturelle, & conſervé à la Villa Albani: c'eſt un bas-relief, mais d'un ſaillant ſi marqué, que presque toute la figure eſt de ronde-boſſe. Cet enfant couronné de lierre boit, probablement d'une outre qui manque, avec tant d'avidité & de volupté que les prunelles des yeux ſont tout-à-fait tournées en haut, & qu'on ne voit qu'une trace du point de l'œil. Ce morceau, conjointement avec un autre bas-relief, auſſi de demi boſſe, repréſentant Icare à qui Dédale vient d'attacher des aîles (2), fut découvert au pied du mont Palatin du côté

(1) Muſ. Capit. T. 3. tav. 64. (2) Monum. Ant. ined. No. 95.

côté du *Circus Maximus*. Ces monumens peuvent servir à détruire un vieux préjugé, qui est devenu, je ne sais pourquoi, une vérité qu'on ne conteste plus, savoir, que les anciens Artistes sont fort inférieurs aux modernes dans la configuration des enfans.

Le beau style de l'Art Grec a encore fleuri un tems considérable après Aléxandre le grand dans différens Artistes connus, ce qu'il est aisé de prouver par des statues & par des médailles, dont nous parlerons dans le troisieme volume.

IV. Décadence & chûte de l'Art, occasionnées par différentes causes.

Les Artistes de l'antiquité ayant porté l'étude des proportions & des formes à un si haut point de perfection, & ayant déterminé les contours des figures avec une telle précision qu'on ne pouvoit s'écarter le moins du monde de ces traits sans pécher contre les principes, il résultoit que les notions du beau ne pouvoient s'élever à un plus haut dégré. Ainsi comme l'Art, qui ne sauroit recevoir de point fixe, non plus que toutes les opérations de la nature, ne pouvoit plus avancer, il devoit nécessairement rétrograder.

A. L'esprit d'imitation.

Les Dieux & les Héros ayant été représentés dans toutes les attitudes imaginables, les Artistes trouverent des difficultés invincibles d'en inventer de nouvelles: circonstance qui amena le regne des imitateurs. L'esprit d'imitation rétrécit le génie. Dès qu'il parut impossible de surpasser un Praxitele, un Apelle, il le fut aussi de les atteindre, & dès-lors on se contenta de les imiter. C'est ainsi que les imitateurs, toujours au dessous de leurs originaux, porterent les premiers coups à l'Art. Il en aura été sans doute de l'Art comme de la philosophie. Il se sera élevé parmi les Artistes des Eclectiques, ou des Compilateurs qui, faute de génie, compiloient le beau dispersé

perſé & cherchoient d'en former un enſemble à leur maniere. Comme les Eclectiques ne peuvent paſſer que pour les copiſtes des Philoſophes des différentes écoles, n'ayant eu que peu ou point d'idées à eux, de même les Artiſtes, ayant ſuivi la même route, ne pouvoient guere produire des ouvrages originaux dont toutes les parties fuſſent dans des rapports harmonieux. Les extraits que les Eclectiques firent des grands ouvrages des Anciens, furent cauſes que ceux-ci ſe perdirent; il en fut ſans doute de même des imitateurs de l'Art, les copies ſoignées qu'ils firent des grands ouvrages, auront fait négliger les originaux.

B. L'extrême fini dans les acceſſoires.

L'eſprit d'imitation favoriſa le manque de ſavoir. D'une main indéciſe, l'Artiſte cherchoit à réparer le défaut de ſcience par un extrême fini dans l'exécution. Ce goût pour le fini, ſe montroit d'abord dans des acceſſoires, regardés comme peu eſſentiels lors du beau ſiecle de l'Art, & jugés même préjudiciables au grand ſtyle. Quintilien fait une obſervation judicieuſe quand il dit (1), que pluſieurs Artiſtes auroient mieux travaillé les ornemens du Jupiter de Phidias, que Phidias lui même. A force de vouloir éviter la prétendue dureté du grand ſtyle, & donner de la molleſſe aux parties, on tomba dans le fade & dans le manieré: celles que les Artiſtes précédens avoient fortement indiquées, furent rendues avec plus de rondeur, mais avec moins d'énergie, avec plus d'agrément, mais avec moins d'expreſſion, procédé qui émouſſa l'Art lui même, comme une hache s'émouſſe plutôt ſur le tilleul que ſur le chêne. De tous tems la dépravation du goût s'eſt introduite par la même voie dans le ſtyle & dans la diction

(1) Inſtit. Orat. L. 2. c. 3.

diction des Arts & des Lettres. La Muſique abandonna le caractere mâle (1), & tomba, comme l'Art, dans le ton efféminé. Le rafinement fait ſouvent perdre le bon, parce qu'on court toujours après le meilleur: c'eſt ainſi qu'il eſt ſouvent préjudiciable à la ſanté, de vouloir ſe porter mieux, quand on ſe porte bien. Comme il arrive d'ordinaire que la petiteſſe de l'eſprit ſe fait mépriſer, & que la hauteur de l'ame ſe fait admirer, il eſt à croire que les vrais connoiſſeurs auront ſu apprécier les ouvrages de ces différentes manieres, & que plaçant ceux de la derniere maniere au rang le plus bas, ils leur auront préféré les productions du haut ſtyle & même celles de la premiere maniere.

Sous les regnes des Empereurs & peu avant, les Artiſtes commencerent à mettre une application ſinguliere à la pratique ſoignée du marbre, & ſurtout à travailler de relief les boucles des cheveux; ils s'attacherent à rendre tous les détails, jusqu'aux poils des ſourcils, mais ſeulement aux têtes de portraits, ce qui jusque là n'avoit été pratiqué qu'en bronze, & non en marbre. A une des plus belles têtes de jeuneſſe en bronze, de grandeur naturelle & conſervée au cabinet Royal de Portici, on voit les ſourcils gravés d'un outil doux ſur l'os de l'œil marqué d'un deſſin reſſenti. C'eſt un buſte qui paroît repréſenter un Héros, exécuté par un Artiſte Athénien, nommé Apollonius, fils d'Archias. Ce morceau porte pour inſcription: ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΑΡΧΙΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΗΣΕ; & non ΑΡΧΗΟΥ, comme a lu Bayardi (2), ni ΕΠΟΙΗΣΕ, comme lit Martorelli (3). Le premier prend ΕΠΟΗΣΕ, qui

(1) Plutarch. de Muſ. p. 2081. l. 22.
(2) Catal. de Monum. d'Ercol. p. 172.
(3) De Regia Theca Calamar. L. 2. c. 5. p. 426.

paſſage, & qu'ils n'y trouvoient pas même matiere à faire des conjectures, comme le dit ingénuement François Junius. Mais ces Interprétes, ſoit qu'ils n'euſſent pas les connoiſſances ſuffiſantes de l'Art, ſoit qu'ils fuſſent privés des occaſions d'examiner les reſtes des Peintures antiques, ſaiſiſſent rarement l'eſprit d'un Auteur lorsqu'il eſt queſtion de monumens anciens. Je me flatte qu'à l'aide de plus d'un millier de tableaux qu'on a tirés des fouilles d'Herculanum & des autres villes enſevélies par le Veſuve, je pourai peut-être hazarder avec plus de vraiſemblance une conjecture ſur le paſſage en queſtion. Ce qui donne le plus d'autorité à ma conjecture ce ſont quelques unes de ces Peintures, compoſées de bandes longues & étroites d'un peu plus d'un palme de largeur; ces bandes ont différentes ſéparations, entre lesquelles on trouve repréſentées de petites figures dans la maniere Egyptienne. Entre ces ſéparations remplies de figures, & ſur la bordure de ces tableaux, on a pratiqué des formes & des ornemens d'un goût très-baroque. Cette ſorte de Peinture Egyptienne, ornée de figures & compoſée d'idées les plus bizarres, paroît être ce que Pétrone appelle *Ars compendiaria Aegyptiorum*. Il lui a ſans doute donné ce nom, parce que ce genre étoit une imitation des Egyptiens, qui décoroient leurs édifices de pareils ornemens. La haute Egypte offre encore aujourd'hui des palais & des temples qui repoſent ſur des colonnes d'une grandeur énorme. Les colonnes, ainſi que les murailles & les plafonds de ces édifices ſont entierement incruſtés d'Hiéroglyphes, & couverts enſuite de couches de peinture, comme nous l'avons déja dit dans le ſecond livre de cette Hiſtoire. C'eſt à ce fracas de ſignes & d'images que Pétrone compare les ornemens remplis d'une multitude de petites figures inſipides, qui étoient alors le principal objet de la peinture. On aura donné le nom de *compendiariae* à ce

genre,

genre, à cauſe de la multiplicité & de la diverſité des choſes, entaſſées dans un eſpace reſſéré & réduites en abrégé, ou *in compendium*. De plus ſi l'on veut faire attention aux plaintes de Vitruve ſur l'Art de peindre, Art dans lequel, ſelon ſon expreſſion, il n'y avoit plus aucun principe de vérité. A en juger par ſa concluſion: *Nunc pinguntur tectoriis monſtra potius, quam ex rebus finitis imagines certae*, on pouroit croire qu'il a voulu déſigner, ce que Pétrone dit de la hardieſſe des Egyptiens, qui *tam magnae artis compendiariam invenit*. Or comme nous ſavons, d'après le témoignage de Vitruve, que les Anciens étoient dans l'uſage de décorer leurs édifices avec les Divinités de leur Mythologie & les Héros de leur Hiſtoire, au moyen d'une parfaite imitation de la vérité, il ſuit néceſſairement que les abus, fruits de la corruption des ſiecles, ont dû introduire dans l'Art une multitude d'abſurdités & de futilités. Les productions monſtrueuſes, enfantées par le mauvais goût ont dû naturellement couper les aîles à l'Art qui, ne pouvant plus s'élancer dans les régions héroïques, devint petit comme tous les ouvrages du ſiecle. Auſſi la richeſſe des figures dans un tableau eſt la plupart du tems, comme le ſuperflu dans mille autres choſes, la preuve d'une pauvreté réelle. Il en eſt de cela comme des Roi de Syrie qui, ſuivant Pline, conſtruiſoient leurs vaiſſeaux de bois de cédre, parce qu'il n'avoient point de pins, infiniment meilleurs pour cette ſorte de conſtruction.

Pauſanias nous apprend que le ſtyle de l'Art des derniers tems différoient beaucoup du ſtyle ancien; en rapportant qu'une Prêtreſſe des Leucippides, ou de Phœbé & d'Hilaïre, épouſes de Caſtor & de Pollux, fit ôter l'ancienne tete à l'une des ſtatues de ces Déeſſes, & lui en ſubſtitua une autre faite dans le goût d'alors, croyant embellir

D. Caractere du ſtyle dans la décadence de l'Art.

embellir par-là sa Divinité (1). On pouroit nommer ce style le petit, ou le mesquin: car toutes les parties des figures que les anciens Maîtres tenoient vigoureuses & ressenties, étoient rendues d'une maniere séche & triviale. On ne peut guere juger de ce style d'après les statues qui nous restent. Plusieurs de ces statues ont reçu leur dénomination d'après la tête qui leur a été donnée, parce qu'on n'a pas trouvé celle qui leur étoit propre.

E. De la quantité de buste en comparaison du petit nombre de statues.

Lorsqu'enfin l'Art avança de plus en plus vers sa décadence, & que le tems fut venu où l'on fit infiniment moins de statues nouvelles, à cause de la quantité d'anciennes, la principale occupation des Artistes fut de faire des têtes & des bustes, c'est en quoi ce dernier tems de l'Art, jusqu'à son entiere chûte, s'est singulierement distingué. Il n'est donc pas si étrange que quelques uns se l'imaginent, de trouver non seulement des bustes passables, mais encore de fort belles têtes, telles que les têtes de Macrin, de Septime-Sévere & de Caracalla: car tout le mérite de ces bustes ne consiste que dans l'extrême fini. Peut-être que Lysippe n'auroit pas mieux fait la tête du Caracalla Farnese: toute la différence qui s'y trouve c'est que le Maître qui fit ce buste, n'auroit pas été capable de faire une figure comme Lysippe.

F. Idées basses de la beauté dans les derniers tems de l'Art.

On croyoit montrer un talent particulier en prononçant fortement les veines, contre la maxime des Anciens. Sur l'arc de l'Empereur Septieme-Severe, on n'a pas manqué de donner des veines de cette force aux mains de quelques figures idéales de femme, telles que des Victoires qui portent des trophées; comme si la force, que Cicéron allégue comme une qualité générale des mains (2), devoit caractériser aussi celles des femmes, & être

(1) Pausan. L. 5. p. 247. (2) Acad. Quæst. L. 1. c. 5.

& être exprimée de la maniere en queſtion. Ce fut auſſi dans le renflement de ces travaux qu'on fit conſiſter l'adreſſe des Artiſtes avant la reſtauration des Arts; & nous voyons encore aujourd'hui l'ignorant ſans goût & ſans principes admirer les ouvrages chargés de veines. Les ſages Anciens auroient été tout auſſi peu ſatisfaits de ce procédé, que ſi quelqu'un, pour montrer toute la force du lion, eut repréſenté cet animal avec les ongles alongés, quoiqu'il les retire en marchant. Rien ne montre mieux avec quelle douceur les anciens Artiſtes des tems floriſſans de l'Art ont rendu les veines, même dans les figures coloſſales, que les fragmens d'une pareille ſtatue du Capitole & que le cou d'une tête coloſſale de Trajan dans la Villa Albani. Il en eſt des Arts comme des hommes: l'envie de jaſer, dit Platon, augmente en nous à meſure que notre goût pour les plaiſirs diminue, de meme quand l'Art a fait ſon cercle, les petites choſes remplacent les grandes beautés.

G. Des urnes funéraires qui datent presque toutes des tems poſtérieurs.

La plupart des ſarcophages ou des urnes funéraires datent de ces derniers tems de l'Art. Il en eſt de même de la plus grande partie des bas-reliefs, qui ont été ſciés de ces ſortes d'urnes carrées oblongues. Parmi ces bas-reliefs j'en remarquerai ſix comme les plus beaux, mais dont la fabrique doit remonter plus haut. Trois de ces monumens ſe trouvent dans le cabinet du Capitole, dont le plus grand repréſente la diſpute d'Agamemnon & d'Achille au ſujet de Chryſéis, le ſecond les neufs Muſes & le troiſieme un combat avec les Amazones. Le quatrieme morceau, de la Villa Albani, offre les nôces de Thétis & de Pélée, avec les Divinités des Saiſons qui apportent des préſens aux époux: le cinquieme & ſixieme morceau, de la Villa Borgheſe, figurent la mort de Méléâgre & la Fable d'Actéon. A l'égard des bas-reliefs,

reliefs, travaillés ſéparément, ils ſe diſtinguent par une ſaillie ou par une bordure relevée. Les urnes funéraires ſe faiſoient pour la plupart d'avance, pour être expoſées en vente, ainſi que nous le font juger les ſujets repréſentés ſur ces monumens, qui n'ont aucun rapport ni avec l'inſcription ni avec la perſonne du défunt. On trouve une de ces urnes, qui eſt endommagée, dans la Villa Albani, dont la face de devant eſt diviſée en trois champs: ſur celui qni eſt à droite on voit Ulyſſe attaché au mât de ſon vaiſſeau, pour ne pas ſuccomber à la ſéduction des Syrenes, dont l'une joue de la lyre, l'autre de la flûte & la troiſieme chante en tenant un rouleau dans ſa main. Elles ont comme à l'ordinaire des pieds d'oiſeaux; la ſeule particularité qu'on y remarque, c'eſt qu'elles ſont toutes trois revétues de manteaux. Sur le champ du côté gauche on voit des Philoſophes aſſis & en converſation, ſur celui du milieu on lit l'inſcription ſuivante qui n'a pas la moindre relation aux ſujets repréſentés. Je la rapporte ici parce qu'elle n'a pas encore été publiée:

ΑΘΑΝΑΘωΝ ΜΕΡΟΠωΝ
ΟΥΔΕΙϹ· ΕΦΥ· ΤΟΥΔΕ· ϹΕΒΗΡΑ·
ΘΗϹΕΥϹ· ΑΙΑΚΙΔΑΙ
ΜΑΡΤΥΡΕϹ· ΕΙϹΙ· ΛΟΓΟΥ
ΑΥΧΩ· ϹωΦΡΟΝΑ· ΤΥΝΒΟϹ· Ε
ΜΑΙϹ· ΛΛΓΟΝΕϹϹΙ· ϹΕΒΡΑΝ
ΚΟΥΡΗΝ· ϹΤΡΥΜΟΝΙΟΥ· ΠΑΙ
ΔΟϹ· ΑΜΥΜΟΝ ΕΧωΝ.
ΟΙΗΝ· ΟΥΚ· ΗΝΕΙΚΕ· ΠΟΛΥϹ
ΒΙΟϹ. ΟΥΔΕ. ΤΙϹ· ΟΥΠω
ΕϹΧΕ. ΤΑΦΟϹ· ΧΡΗϹΤΗΝ
ΑΛΛΟϹ· ΥΦ ΗΕΛΙωΙ.

Lors-

Lorsqu'il eſt queſtion de monumens antiq[illegible] derniers tems de l'Art, il eſt à propos de bien [illegible] les ouvrages qu'on exécutoient dans la G[illegible] ou à Rome, de ceux qu'on faiſoit faire [illegible] villes & dans les colonies de l'empire [illegible] s'entend non ſeulement des ouvrages en [illegible] on d'autres pierres, mais auſſi des médailles. [illegible] déja remarqué cette différence par rapport aux médailles; nous avons obſervé que celles qui ont été frappées ſous les Empereurs hors de Rome, n'approchent pas de celles qui ont été fabriquées dans cette fameuſe Capitale. A l'égard des ouvrages de marbre on n'a pas encore fait obſerver cette diſparité qui eſt frappante aux bas-reliefs, conſervés à Capoue & à Naples. Dans la maiſon de Colobrano de cette derniere Ville, on voit un bas-relief, repréſentant quelques travaux d'Hercule, dont la manœuvre ſemble être du moyen âge. Mais nulle part cette différence ne paroît plus frappante qu'aux têtes des différentes Divinités, exécutées ſur les clés des arcades d'entrée de l'Amphithéâtre de l'ancienne Capoue. On en peut juger, parce que deux de ces têtes ſe ſont conſervées en leurs endroits, celles de Junon & de Diane: trois autres de ces clés qui repréſentent Jupiter Ammon, Mercure & Hercule, ſe trouvent incruſtés dans le mur de la maiſon de ville de la nouvelle Capoue, nommée jadis Caſilinum. Quant à cet Amphithéâtre, ainſi qu'au théâtre de cette ville, j'aurai occaſion d'en parler dans le troiſieme volume de cette Hiſtoire. La plupart de ces têtes & de ces figures ne ſont pas ſculptées en marbre, parce que cette partie de l'Italie ne produit point de marbre blanc; elles ſont faites d'une pierre blanche très-dure, aſſez ſemblable aux pierres qui forment les Apennins tant de cette contrée que de ceux de l'Etat écléſiaſtique.

II. [illegible] ges exécutés dans les provinces de l'empire Romain.

On remarque la même différence entre l'Architecture des temples & des autres bâtimens du tems des Empereurs; il eſt certain que les édifices conſtruits à Rome dans le même ſiecle, different beaucoup de ceux qui furent élevés alors dans les autres provinces de l'empire Romain. Un temple bâti à Mélaſſo en Carie, & conſacré à Auguſte & à la ville de Rome, nous en fournit une preuve évidente, ainſi que je le ferai voir encore dans le volume ſuivant. Je pourois citer auſſi l'arc de triomphe de Suze dans le Piémont, érigé pareillement à la gloire d'Auguſte: car les chapiteaux des pilaſtres ont une forme qui ne paroît pas avoir été uſitée alors à Rome.

I. Du bon goût qui s'eſt conſervé dans la décadence de l'Art.

Du reſte les Anciens peuvent ſe glorifier d'avoir connu leur grandeur, & cela dans le tems même que l'Art étoit ſur ſon déclin. Le génie de leurs peres ne les avoit pas entierement abandonné; on voit des ouvrages médiocres de ces derniers tems travaillés encore d'après les maximes des grands Maîtres. Les airs de tête conſerverent l'idée générale de l'antique beauté. La poſition, l'attitude & l'ajuſtement des figures décélent toujours des veſtiges d'une vérité pure & ſimple. Cette élégance recherchée, cette grace affectée, ce cadencement exagéré, cette ſoupleſſe contournée, dont ſouvent les meilleurs ouvrages des Sculpteurs modernes ont leur bonne part, n'a jamais été capable d'éblouir l'eſprit des Anciens. Nous trouvons même, à en juger par l'ajuſtement des cheveux, quelques ſtatues excellentes du troiſieme ſiecle, qu'on peut regarder comme des copies, faites d'après des ouvrages plus anciens. De cette nature ſont deux Vénus, de grandeur naturelle & avec leurs propres têtes, ſtatues conſervées au jardin du palais Farneſe: l'une a une belle tête de Vénus, l'autre a une tete de portrait d'une dame de diſtinction du même ſiecle, & toutes deux ſont coiffées de la meme maniere.

niere. Au Belvedere on voit une Vénus de moindre exécution, & de même grandeur; sa coiffure ress[illegible] celle des deux figures précédentes, & paroît a[illegible] aux femmes de ce tems-là. Un Apollon de [illegible] groni, de l'âge & de la grandeur d'un jeu[illegible] quinze ans, peut être mis au nombre des [illegible] res de jeunesse qui soient à Rome. Mais la [illegible] figure n'est pas un Apollon; c'est plutôt quelque [illegible] Prince, fils de quelque Empereur. Il se trouvoit donc encore des Artistes capables de bien copier les belles figures des Anciens.

K. D'un monument extraordinaire & difforme, exécuté par des Artistes Grecs

Je terminerai ce chapitre par la notice d'un monument fort extraordinaire, fait d'une espece de basalte & déposé au Capitole. Il représente un grand singe assis & sans tête dont les pieds de devant reposent sur les genoux des jambes de derriere. Au côte droit, on lit en caracteres Grecs, gravés sur la base de cette figure: „Phidias & „Ammonius [illegible]s de Phidias, l'ont fait (1).“ Cette inscription à laquelle on a fait assez peu d'attention, est rapportée comme en passant dans le catalogue d'où Reinesius l'a tirée, sans indiquer l'ouvrage qui y a donné lieu. On pouroit la prendre pour une substitution moderne, si elle ne portoit pas des caracteres évidens de son antiquité. Ce monument méprisable en apparence, mérite de l'attention à cause de son inscription: je vais communiquer mes conjectures là-dessus.

Il s'étoit établie en Afrique une colonie Grecque, nommée *Pithecusae* dans leur langue, à cause de la grande quantité de singes qu'il y avoit dans cette contrée. Diodore dit (2) que ces colons révéroient les singes, comme

(1) Reines. Inscr. Class. 2. N. 62. & ex en Cuper. Apotheos. Hom. p. 134.

(2) Hist. L. 20. p. 793.

comme les Egyptiens révéroient les chiens. Ces animaux rouroient librement dans leurs habitations, & y prenoient tout ce qu'ils trouvoient à leur gré. Ces Grecs donnerent non seulement des noms de singes à leurs enfans, mais ils désignerent encore ces animaux, comme ils avoient fait à l'égard des Dieux, par des dénominations honorables. Je m'imagine donc que le singe du Capitole fut un objet de la vénération des Grecs Pithécusins; du moins je ne vois pas comment concilier autrement les noms des deux Statuaires Grecs avec un pareil monstre dans l'Art. Suivant toutes les apparences Phidias & Ammonius ont pratiqué la Sculpture chez ces Grecs barbares. Lorsqu'Agathocle, Roi de Sicile, fit la guerre aux Carthaginois en Afrique, Eumarus, Général de ce Prince, pénétra dans le pays de ces Grecs, conquit & ruina une de leurs ville. Vouloir adopter que ce singe, révéré comme une Divinité, fut transporté alors comme un monument extraordinaire parmi les Grecs, ce seroit avancer une conjecture qui ne s'accorderoit guere avec la forme des caracteres, dont les traits paroissent postérieurs à ce tems, & avoir de la ressemblance avec ceux d'Herculanum. Il y auroit donc lieu de croire que cet ouvrage, fait longtems après ce tems, fut enlevé à ce peuple & transporté à Rome peut-être sous les Empereurs; & ce qui donne de la vraisemblance à ma conjecture, ce sont deux mots d'une inscription latine gravés sur le côté gauche de la base. Cette inscription étoit composé de quatre lignes, dont on voit encore les vestiges, mais on ne peut plus lire que ces mots: VII. COS. Ce qui ne paroît applicable qu'à C. Marius, le seul Romain qui, durant le tems de la République, obtint sept fois le Consulat: car avant lui il n'y eut que Valérius Corvinus qui fut six fois Consul (1). Il résulteroit de-là

(1) Plutarch. Mar. p. 771. l. 19.

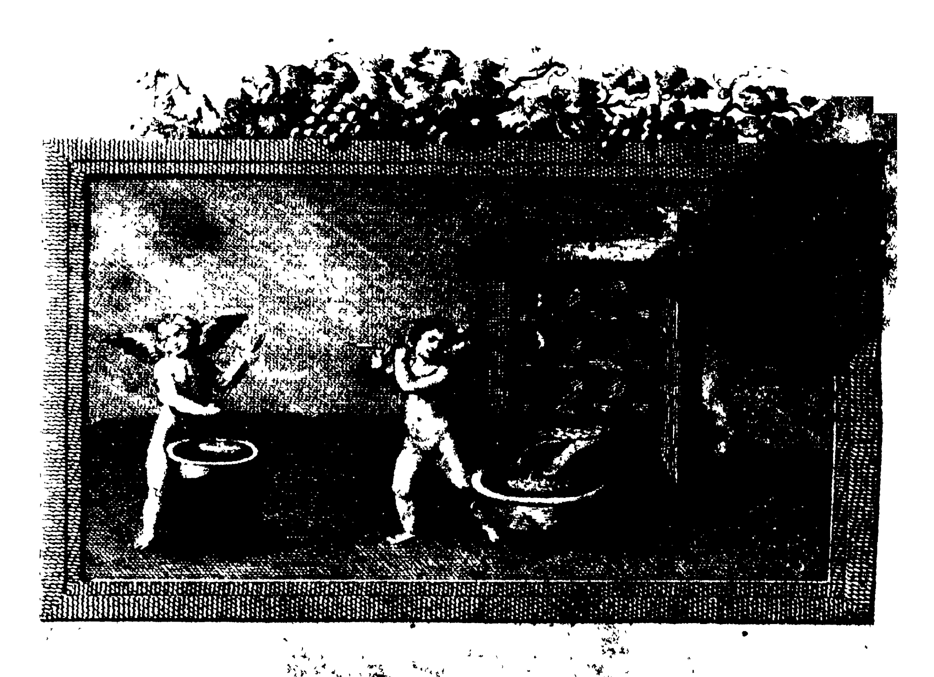
là que cette race Grecque établie en Afrique existoit [illegible] core du tems de Plutarque, & qu'elle avoit conse[illegible] qu'alors ses pratiques superstitieuses. Je rem[illegible] cette occasion une statue de femme en marb[illegible] Versailles, que l'on prend pour une Vesta[illegible] dit avoir été trouvée à Bengazi, crue l'[illegible] Capitale de Numidie.

L. Récapitulation du contenu de ce chapitre.

Pour récapituler les objets discutés dans ce chapitre, nous répéterons ici que l'Art Grec, particulierement la Sculpture, a eu quatre époques dans son style: le style droit & dur, le style grand & angulaire, le style beau & coulant, & le style des imitateurs. Le premier aura duré jusqu'à Phidias, le second jusqu'à Praxitele, Lysippe & Apelle, le troisieme aura décliné avec l'école de ces Maîtres, & le quatrieme finit avec la chute de l'Art. Au reste le beau lustre de l'Art n'a pas été de longue durée: son état florissant ne date que depuis Periclès, & ne s'étend que jusqu'au regne d'Aléxandre. Après la mort de ce Conquérant, l'Art parvenu à son plus haut dégré, commença à s'éclipser, après avoir brillé environ cent vingt ans. Le sort de l'Art en général dans les tems modernes, a beaucoup de rapport, relativement aux périodes, avec celui de l'antiquité: il a pareillement essuyé quatre révolutions capitales, avec cette différence, que ce n'est pas par dégré qu'il est tombé de sa grandeur, comme chez les Grecs. Dès que les deux plus grands Génies des Modernes eurent conduit l'Art à la hauteur où il pouvoit atteindre, (je ne parle ici que du dessin), il tomba tout-à-coup. Jusqu'à Michel-Ange & à Raphaël le style fut sec & roide: ces deux hommes, restaurateurs de l'Art, le porterent à un si haut point de grandeur, qu'ils n'eurent point d'égaux. Après un assez long intervalle où régna le mauvais goût, vint le style des imitateurs, qui fut

fût celui des Carraches & de leur école, & cette période va jusqu'à Carle Maratte. Mais veut-on qu'il ne ſoit queſtion que de la Sculpture, l'hiſtoire n'en eſt pas longue: elle fleurit dans Michel-Ange & dans Sanſavino, & finit avec eux. L'Algarde, Fiamingo & Rusconi ne vinrent qu'un ſiecle après.





CHAPITRE VII.

De la partie mécanique de l'Art des Grecs.

Dans la discussion ultérieure de l'Art, je suivrai l'ordre naturel, qui commence par l'étude & par la méditation, & qui passe ensuite à la manœuvre & à l'exécution. Nous venons d'examiner les qualités du dessin, & l'idée de la beauté, ainsi que l'accroissement & la décadence de l'Art, & nous ajouterons que les objets discutés ne sont pas moins applicables à la peinture qu'à la sculpture. Dans ce chapitre nous nous restreindrons au mécanisme, ou à la pratique de tout ce qui est modelé, ciselé, sculpté & jeté en fonte. Il renferme quatre articles: le premier traite de la façon d'opérer des Sculpteurs en différentes matieres, le second a pour but principal la fabrique des médail- Introduction.

médailles: le troisieme discute les pierres gravées & le quatrieme les bas-reliefs.

1. De façon d'opperer des Sculpteurs en différentes matieres.

Dans ces recherches sur l'exécution, je suis la route que m'a tracée la Sculpture qui, passant d'une matiere molle à des corps plus solides, a commencé par façonner les terres, & a fini par donner une forme aux pierres les plus dures. Après avoir indiqué dans le premier livre de cet ouvrage les différentes matieres que l'Art mit successivement en œuvre, je me contenterai de traiter dans ce chapitre de la sorte d'exécution dont le tems nous a conservé des monumens. Comme il ne nous reste pas une seule figure de bois de l'Art Grec, je ne parlerai pas ici de ce genre de travail.

A. En argile.

Je commence par l'argile, comme la premiere matiere employée par l'Art, & surtout par les modeles en terre cuite & en plâtre. Les Artistes anciens, ainsi que sont les nôtres, travailloient ces modeles avec l'ébauchoir, comme on le voit à la figure du Statuaire Alcamene sur un petit bas-relief de la Villa Albani. Mais ils se servoient aussi des doigts, & particulierement des ongles, pour rendre de certaines parties délicates & pour imprimer plus de sentiment à l'ouvrage. c'est de ces touches fines que parle Polyclete, lorsqu'il dit que la plus grande difficulté dans l'exécution ne se manifeste que quand la terre se niche sous les ongles. OTAN EIS ONYCHA O PILOS APHEKÎTAI. Du reste ce passage n'a pas été entendu par les Savans, & quand François Junius le traduit par, *cum ad unguem exigitur lutum*, il ne répand pas plus de jour sur la sentence du Statuaire Grec. Le mot ONYCHIZEIN, EXONYCHIZEIN, paroît désigner les dernieres touches que le Sculpteur donne à son modele. Ce modele des Artistes

tiſtes s'appelloit KINNABOS. C'eſt à ces dernie[illegible] coups d'ongles donnés au modele, que ſe rappor[illegible] expr[illegible] ſion d'Horace, *ad unguem factus homo* [illegible] le même Poëte dit dans un autre endro[illegible] *decies non caſtigavit ad unguem.* [illegible] ni ces deux paſſages latins, ni l'exp[illegible] n'ont jamais été entendus. On voit qu[illegible] pli-quer ces façons de parler à la derniere m[illegible]nnée aux modeles avec les ongles des doigts. Les Anciens nomment pareillement le pouce, lorsqu'il eſt queſtion de la manœuvre des figures de cire ([1]).

Exigite, ut mores teneros ceu pollice ducat
Ut ſi quis cera vultum facit.
Juvenal, Sat. 7.

Quand Diodore de Sicile dit que les Artiſtes Egyptiens travailloient d'après une meſure donnée & que les Sculpteurs Grecs opéroient le compas dans l'œil, il ne faut pas croire, avec un Ecrivain célebre, le Comte de Caylus, que l'Auteur cité ait voulu nous apprendre que les Artiſtes Grecs ne compoſoient point de modeles. Pluſieurs morceaux antiques, dont nous avons parlé dans le premier livre de cet ouvrage, nous prouvent le contraire de cette opinion. Indépendamment des modeles en terre cuite de pluſieurs figures de ronde-boſſe, nous pouvons citer une pierre gravée du cabinet de Stoſch, repréſentant Prométhée qui fait l'homme & qui ſe ſert du plomb pour meſurer les proportions de ſa figure ([2]). Le Sculpteur opere avec le compas dans la main, & le Peintre travaille avec la meſure dans l'œil.

Mais

(1) Conf. Rutger. var. Lect. L. 1. c. 7. p. 8.

(2) Deſcr. des Pier. gr. du cab. de Stoſch. p. 315. No. 6.

Mais la pratique de modeler n'eſt pas encore l'exécution, elle n'en eſt que la préparation. L'exécution proprement dite ne s'entend que des ouvrages faits de plâtre, d'ivoire, de pierre, de marbre, de bronze & d'autres matieres dures.

B. En plâtre.

Les images des Divinités révérées par les pauvres gens étoient exécutées en plâtre [1]. Il y a grande apparence que les figures des hommes célebres que Varron envoya dans toutes les provinces de l'Empire, étoient moulées en plâtre. Mais aujourd'hui nous n'avons dans ce genre que des bas-reliefs, dont les plus beaux qui ſe ſoient conſervés nous viennent de la voûte de deux chambres & d'un bain de Baies, près de Naples: je ne parle pas ici des beaux ouvrages de relief trouvés dans les tombeaux de Pozzuoli, & compoſés de chaux & de Puzzolane. Plus le ſaillant de ce travail eſt doux, plus il paroît agréable à la vue. Mais pour donner aux figures qui ont peu de relief différentes dégradations, on a indiqué, par des contours enfoncés, les parties qui doivent ſortir en ſaillie du fond plane. Parmi les ouvrages de plâtre, trouvés dans une petite chapelle au parvis, ou au PERIBOLOS [2] du temple d'Iſis de l'ancienne ville de Pompeïa, il s'eſt trouvé cette ſingularité, que le Sculpteur du morceau qui repréſente Perſée & Andromede, a travaillé la main du Héros qui tient la tête de Méduſe, entierement de relief. Cette main, pour lui donner tant de ſaillie, ne pouvoit être aſſujetie qu'au moyen d'un fer, qu'on voit encore aujourd'hui que la main eſt tombée.

Pour

(1) Prudent. apotheos. p. 227. l. 31.

(2) Pauſan. L. 2. p. 172. l. 23. p. 174. l. 2. p. 179. p. 186. l. 13. p. 193. l. 17.

C. En ivoire, en argent & en bronze. Explication du mot *Toreutice*.

Pour ce qui regarde la pratique de l'ivoire, de même que celle de l'argent & du bronze dans les bas-reliefs, elle fut appellée Toreutice, terme que les Commentateurs & les Grammairiens, tant anciens que modernes, ont toujours appliqué aux ouvrages faits au tour. Mais les mots de TOREUTIKÎ, TOREUMA (1), TOREUTOS & TOREUTÎS, employés pour désigner les ouvrages & les Ouvriers de ce genre de travail, ne sauroient être dérivés de TORNOS, l'instrument du Tourneur. D'ailleurs parmi tous les passages cités par Henri Etienne, il n'en est pas un qui puisse être appliqué à des ouvrages tournés, comme l'a très-bien remarqué ce Savant; la racine de cette dénomination est TOROS, clair, distincte, & s'applique proprement à la voix. A l'égard de ces mots, ils paroissoient reçus pour signifier un travail de relief, différent de celui qu'on faisoit en pierres précieuses, appellé ANAGLYPHON, comme je le ferai voir ci-après. De sorte que TOREUMA est proprement un ouvrage de figures d'un saillant très-grand, & cette explication est conforme au mot TOROS, qui signifie un objet clairement énoncé. C'est ainsi que j'explique dans Dion Chrysostome le mot de TOREIAS, lorsqu'en parlant de coupes ciselées, il dit: ELIKAS TINAS KAI TOREIAS (2), c'est a dire qu'elles sont décorées d'ornemens entrelacés, & d'autres ouvrages de relief, tandis que le Traducteur entend par-là des travaux tournés. Comme cet art s'occupe principalement de petits ouvrages, & de divers ornemens, Plutarque combine le mot de TOREVEIN avec celui de LEPTOURGEIN, c'est à dire, travailler de petites choses; & il s'en sert dans cette acception, lorsqu'en parlant d'Aléxandre, troisieme fils de Persée dernier Roi de Macédoine,

(1) Virg. Cul. v. 66. (2) Dio, Chrysost. orat. 30. p. 307. D.

doine, il nous apprend que ce Prince s'étoit fait une réputation à Rome par l'exécution de ces fortes d'ouvrages (1).

Le plus ancien Artiste en ce genre, surtout en vases d'argent cifelés, feroit Alcon de Mylée en Sicile, si l'on pouvoit s'en rapporter à Ovide, qui le place quelques générations avant la guerre de Troie. Ce Poëte nous apprend que, parmi les préfens qu'Anius Roi de Délos fit à Enée, il y avoit une coupe de la main d'Alcon, & il nous fait connoître les premiers possesseurs de cette coupe. Mais Ovide fait ici un anachronisme manifeste, comme on peut s'en convaincre, par la *Sicilia antiqua* de Cluvier, qui pourtant n'a pas plus relevé cette méprise du Poëte latin que ses Commentateurs (2).

D. En pierre.

Quant à l'exécution des figures en pierres, elle concerne principalement la pratique du marbre & des pierres les plus dures, tels que le basalte & le porphyre.

E. En marbre. Des statues de marbre, faites ordinairement d'un feul bloc.

Le marbre étant la principale matiere mise en œuvre par l'antiquité, mérite une attention particuliere. La plupart des statues de marbre font exécutées d'un feul bloc. Platon, dans fa République, en fait une loi (3). Cependant quelques unes des plus belles statues de marbre nous font connoître que, dès le commencement de l'Art, on étoit dans l'ufage de travailler les têtes féparément, & de les adapter enfuite aux troncs, c'est ce qu'on voit clairement aux têtes de Niobé & de fes filles, aux deux Pallas de la Villa Albani. Les Caryatides, découvertes il y a quelques années, ont aussi des têtes rapportées. Quelquefois

(1) Plutarch. Aemil. p. 501. l. 15.
(2) Cluv. Sicil. L. 2. p. 301. feq.
(3) Plat. Leg. 12. p. 956. A.

fois on pratiquoit la même chose par rapport aux bras: ceux des deux Pallas en question sont adaptés aux statues.

La figure presque colossale, représentant une Riviere, conservée aujourd'hui à la Villa Albani & placée autrefois à la maison de campagne des Ducs d'Este à Tivoli, nous fait voir que les Statuaires anciens avoient coutume d'ébaucher leurs statues, ainsi que font les Sculpteurs modernes: car la partie inférieure de cette statue est à peine dégrossie. Sur les principaux os, couverts par la draperie, on a laissé des points saillans, qui sont les masses destinées à être enlevées avec l'outil dans l'entiere exécution, comme l'on fait encore aujourd'hui. a. Premiere ébauche des statues.

On voit par quelques statues que les Anciens procédoient comme les Modernes dans la maniere de traiter les membres isolés d'une figure, & que pour travailler sans risque les parties séparées, ils les assujettissoient à la figure par un soutien. C'est-ce qu'on remarque même à quelques statues où cela pouroit bien ne pas paroître nécessaire. A un Hercule du Jardin Borghese, on voit l'extrémité des parties naturelles reposer sur un pareil soutien, qui est une baguette de marbre proprement travaillée & de l'épaisseur d'un tuyau de plume; cet appui est assujeti au membre & aux testicules. Du reste cet Hercule, par rapport à sa parfaite conservation, peut être rangé dans la classe des figures les plus rares de Rome: car il est tellement intact, qu'il ne lui manque que les extrémités de deux doigts du pied, qui n'auroient pas non plus soufferts, s'ils ne débordoient pas la plinthe. b. Soutien pour les parties isolées.

Après l'exécution complette des statues on prenoit le parti, ou de les polir entierement, ce qui se faisoit d'abord avec la pierre ponce & ensuite avec la potée c. Derniere main donnée aux statues, soit en les

 & le

polissant, soit en les remaniant avec l'outil.

& le tripoli, ou de les repasser d'un bout à l'autre avec l'outil. Cette derniere opération se faisoit sans doute, après avoir donné le premier poli aux figures avec la pierre ponce. On procédoit ainsi, tant pour s'approcher de la vérité des chairs & des draperies, que pour mieux dévoiler le fini de l'exécution, parce que les parties entierement polies jettent un éclat si vif, lorsqu'elles sont éclairées, qu'on n'y peut pas toujours remarquer le travail le plus soigné. Il est probable qu'on craignoit aussi que le frottement & le poliment des statues, ne leur fissent perdre les traits les plus savans & les touches les plus moëleuses, attendu que cette opération ne se fait pas par le Sculpteur lui même. De-là quelques anciens Statuaires ont eu la patience de remanier leurs ouvrages & de promener doucement le ciseau sur toutes les parties. Cependant la plupart des statues, même les colossales, sont entierement polies, ainsi que le font voir les morceaux du prétendu Colosse de l'Apollon du Capitole. Deux têtes colossales qui représentent des Tritons, & deux autres têtes aussi colossales de Titus & de Trajan de la Villa Albani, nous offrent des chairs avec le même poli. Le mot du Philosophe Lacyde qui dit, après avoir refusé l'invitation du Roi Attale, qu'il ne falloit voir les Rois que de loin comme les statues, ne sauroit être appliqué à toutes les statues, ainsi qu'il pouroit bien l'être à tous les Rois. Il est certain que les monumens que nous venons de citer sont tellement terminés, qu'ils peuvent être comparés pour le poliment aux gravures des pierres précieuses.

d. De la manœuvre du Laocoon.

A l'égard des statues, entierement travaillées avec l'outil, la plus belle est sans contredit le Laocoon. C'est ici qu'un œil attentif découvre avec quelle dextérité & quelle sûreté le Statuaire a promené l'instrument sur son

ſon ouvrage, pour ne pas perdre les touches ſavantes par un frottement réïtéré. L'épiderme de cette ſtatue, paroît un peu brut, en comparaiſon de la peau liſſe d'autres figures; mais ce brut eſt comme un velours doux, comparé à un ſatin brillant. L'épiderme du Laocoon eſt pour ainſi dire comme la peau des premiers Grecs, qui n'étoit point dilatée par l'emploi fréquent des bains chauds, ni relâchée par l'uſage répété des frottoirs, connue chez les Romains amollis par le luxe. Sur la peau de ces hommes nageoit une transpiration ſalutaire, comme le premier duvet qui revêt le menton de l'adoleſcent.

Ces comparaiſons éclairciront peut-être mieux une expreſſion inintelligible de Denys d'Halicarnaſſe (1), que les diſputes ſavantes & emportées des Saumaiſe (2) & des Petau (3). Voici cette expreſſion: CHNOUS ARCHAIOPINÎS, & CHNOUS ARCHIOTÎTOS, il s'agit du ſtyle de Platon, ainſi que de quelques autres paſſages ſynonymes des Auteurs; tel que le *Litterae* PEPINÔMENAI de Ciceron (4). A mon avis on pouroit rendre l'expreſſion Grecque, priſe en général, par le *velouté & l'onctueux de l'Antiquité.* En prenant le mot CHNOUS, non dans ſa ſignification éloignée & impropre, comme firent nos Savans, mais dans ſon ſens primitif & naturel, qui déſigne le premier duvet du menton, & en comparant cette expreſſion à l'application que je fais de cette image à l'épiderme du Laocoon, l'on ſentira que Denys d'Halicarnaſſe a voulu dire la même choſe. Hardion (5), qui a pré-

(1) Epiſt. ad Cn. Pompei. de Plat. p. 204. l. 7.

(2) Not. in Tertul. de Pal. p. 234. ſeq. Confut. Animadv. Andr. Cercotii, p. 172. 189.

(3) Andr. Kerkoetii, Maſtigoph. Part. 3. p. 106. ſeq.

(4) Ad. Attic. L. 14. ep. 7.

(5) Sur une Lettre de Denys d'Halicarnaſſe à Pompée. p. 128.

a prétendu expliquer ce passage après les Savans en question, nous laisse plus incertain qu'auparavant. Le mot ΧΝΟΥΣ rend la même image, lorsqu'il est employé pour désigner la peau veloutée des fruits, comme il se trouve employé dans Aristophane (1).

Du reste les monumens de Sculpture, terminés au simple outil, sont en assez grand nombre. Tels sont entre autres les deux grands lions, placés à l'entrée de l'arsenal de Venise & transportés d'Athene en cette ville: ils sont traités avec le simple outil, ainsi que l'exigent le poil & la criniere de ce fier animal.

Par la lettre Grecque H, gravée sur le socle d'un Faune, au palais Altieri, l'on peut tirer la conjecture que les statues rangées dans un même endroit, portoient les marques de leur nombre, & que celle dont nous parlons avoit été la huitieme. Un buste, dont fait mention une inscription Grecque, s'est trouvé marqué de la même lettre. L'inscription nous fait voir que ce morceau étoit placé dans un temple de Sérapis, & la lettre nous montre que c'étoit le huitieme buste. C'est ce que le Traducteur de cette inscription n'a pas remarqué, & de-là il a regardé la lettre H comme superflue (2). Je crois que la lettre N, gravée sur le tronc d'une Amazone dans le cabinet du Capitole, signifie le nombre de cinquante, c'est à dire que cette statue étoit la cinquantieme dans l'endroit où elle étoit placée.

c. Du marbre noir.

Le marbre noir, tiré des carrieres de l'île de Lesbos (3), fut employé plus tard que le blanc. Il se trouve toutefois une statue de ce marbre, faite par un ancien Artiste

(1) Nub. v. 974.
(2) Falcon. Inscr. Athlet. p. 17.
(3) Philostrat. vit. Sophist. L. 2, p. 555.

Artiste Eginete & citée déja dans le premier livre de cette Histoire. L'espece la plus dure & la plus fine de ce marbre se nomme ordinairement parangon ou pierre de touche. Quant aux figures Grecques entieres de cette pierre, il s'en est conservé plusieurs: un Apollon dans la galerie du palais Farnese, le Dieu nommé vulgairement Aventinus dans le cabinet du Capitole, deux morceaux plus grands que nature; de plus, les deux Centaures qui avoient appartenu autrefois au Cardinal Furietti & qui sont incorporés aujourd'hui aux Antiques du Cabinet du Capitole, morceaux dont les Maîtres, Aristéas & Papias d'Aphrodisium, ont gravé leurs noms sur le socle des figures. En fait de statues de grandeur naturelle, il se trouve un jeune Satyre qui danse, & un Athlete qui tient dans sa main un flacon d'huile, figures qui se voient toutes deux à la Villa Albani, & qui furent découvertes par le Cardinal Aléxandre dans les fouilles de l'ancienne ville d'Antium, où on les trouva placées, outre un Jupiter & un Esculape aussi de marbre noir & de même grandeur, dans une salle ronde près du théâtre. Indépendamment de ces statues, exécutées dans le style Grec, & faites de marbre noir, il y a encore celles qui sont des imitations de la maniere Egyptienne, & qu'on a trouvées à Tivoli, dans les fouilles de la Villa Adriana. Nous avons parlé de ces imitations dans le second livre de cette Histoire.

La pierre noire dont nous parlons diffère beaucoup par rapport à la dureté. Le marbre le plus tendre de cette espece, c'est le plus noir, & c'est celui que nous appellons le noir antique, *Nero antico:* quant à celui qu'on tire encore des carrieres, il n'est pas de bonne qualité & il est d'ordinaire cassant comme du verre. La dureté du marbre des Centaures en question, l'a fait prendre par quelques Connoisseurs pour une pierre d'Egypte, mais l'ex-

l'expérience a bientôt démontré le peu de fondement de leur conjecture.

f. De l'Albâtre. L'albâtre Oriental est encore plus dur que le marbre blanc. L'albâtre en général consistant en couches feuilletées, & ne formant pas, comme le marbre blanc, une masse solide, il est plus difficile à être travaillé en ce que les feuilles dont il est composé se détachent aisément. Il ne paroît pas que les Anciens aient jamais exécuté des figures entieres d'aucune espece d'albâtre, c'est ce que nous pouvons juger des ouvrages qui nous restent de cette pierre; mais les extrémités, la tête, les mains & les pieds étoient d'une autre matiere, & vraisemblablement composées de bronze. Dans les têtes mâles & barbues, les chairs sont polies, & les poils de la barbe sont tenus brut. A Rome il ne s'est conservé qu'une seule tête d'albâtre, & encore n'est-ce que la partie de devant ou le visage d'une tête d'Adrien, qui se trouve au cabinet du Capitole.

En figures entieres de femme exécutées en albâtre, on voit à Rome deux Dianes au dessous du naturel, la plus grande est à la maison Verospi, & la plus petite à la Villa Borghese. Du reste ces deux figures n'ont d'antique & d'albâtre que la draperie; la tête, les mains & les pieds y sont modernes & de bronze. Toutes deux sont de la sorte d'albâtre, nommée *Agatino*, parce qu'il ressemble à l'agathe, & qu'il en a presque la dureté: d'ailleurs toutes deux sont drapées de la plus grande maniere. A la Villa Albani on voit de cette pierre la partie supérieure d'une figure, qui est aussi une Diane dont la partie inférieure est restaurée. Mais la plus grande statue d'albâtre est un beau torse dans son armure, qui a passé, avec le cabinet d'Odescalchi, à St. Ildefonse en Espagne, & qui a la tête les bras & les jambes de bronze doré, par-

ties

ties reſtaurées par un Maître moderne: la tête, ſelon l'intention du Reſtaurateur, doit repréſenter un Jule-Céſar. Comme nous ne parlons ici que des monumens Grecs, je ne ferai pas mention de la figure Egyptienne aſſiſe de la Villa Albani, ſtatue plus grande que le naturel & faite d'albâtre de Thebes. Ce monument, que j'ai cité dans le ſecond livre de cette Hiſtoire, ſeroit le plus grand de tous les ouvrages d'albâtre.

Aux figures dont je viens de faire mention, j'ajouterai les Hermès & les buſtes. Quatre Hermès de grandeur ordinaire & d'albâtre fleuri, ſurmontés de têtes antiques de marbre jaune, décorent la Villa Albani. A l'exception de ces quatre morceaux je ne connois point d'Hermès de cette eſpece. Quant aux buſtes, ou pour parler plus exactement, quant aux têtes dont la poitrine eſt d'albâtre, on en voit cinq dans le cabinet du capitole. Les buſtes d'un Adrien, d'une Sabine, & d'un Septime-Sévere, ſont d'albâtre-agathe; ceux d'un Jule-Céſar, d'une Fauſtine l'ancienne, & celui qui eſt ſurmonté d'une tête de Peſcennius Niger, ſont d'albâtre fleuri. Dans la Villa Albani on voit treize buſtes de cette nature; il y en a trois de grandeur naturelle, & de ces trois deux ſont d'un albâtre, nommé *cotognino*, parce que ſa couleur reſſemble à un coing cuit. C'eſt auſſi de cette eſpece qu'eſt le torſe de St. Ildefonſe. Le troiſieme morceau, ainſi que les dix autres, tous au deſſous du naturel, eſt d'albâtre-agathe. Un autre buſte ſemblable avec une tête de femme ſe trouve dans la maiſon du Marquis Patrizi Montoria.

g. du Baſalte.

Les Sculpteurs Grecs n'ont pas moins cherché à ſe diſtinguer par des ouvrages de baſalte, ſoit de celui qui eſt couleur de fer, ſoit de celui qui tire ſur le vert, que par des monumens d'albâtre. En ſtatues entieres de ba-

phyre (1), font mal informés fur cet article, & quand Vafari avance que Cosme de Médicis, Duc de Florence, a inventé une eau pour amollir le porphyre, il décele fa puérile crédulité (2). Le travail en porphyre n'a jamais été un fecret pour nos Artiftes, & l'on a exécuté de nos jours des ouvrages diftingués, tel que le beau couvercle de l'urne antique dépofée dans la magnifique chapelle des Corfini à St. Jean de Latran. On fait que ce vafe avoit été auparavant fous le portique du Panthéon; on croit de-là qu'il avoit fervi dans les thermes d'Agrippa réunis à ce temple. Comme les vafes de cette forme fervoient de cuves dans les bains, & qu'ils étoient par conféquent fans couvercle, on y en fit faire un de la même pierre pour l'adapter à ce vafe, deftiné à fervir d'urne funéraire au tombeau du Pape Clément XII. D'ailleurs dans le fiecle paffé, que cette pierre fe trouvoit en plus grande quantité à Rome, on exécuta en porphyre différens ouvrages, entr'autres les têtes des douze premiers Empereurs Romains qu'on voit au palais Borghefe.

Mais il paroît affez que les Ecrivains en queftion n'ont pas dirigé leurs obfervations fur les ouvrages de porphyre, les plus pénibles dans l'exécution, & l'on peut dire, les plus difficiles dans l'imitation. Ce font les vaiffeaux creux, qui font tellement évafés, qu'ils ne forment, avec les moulures & les cannelures des bords, ainfi qu'au pied & au couvercle, que l'épaiffeur d'une plume à écrire, de forte que la fimple infpection fuffit pour nous démontrer qu'ils ont paffé fur le banc du Tourneur. Le Cardinal Albani poffede dans fa maifon de Campagne les plus beaux vafes de porphyre qui foient au monde; l'un de ces vafes

(1) Juvenal Carlencas, Eff. fur l'Hift. de bel. Lett. T. 4.

(2) Vafari, Vit. de' Pitt. Proem. p. 12.

vases fut payé trois mille scudis par le Pape Clément XI. Ces précieux monumens ont été trouvés dans des tombeaux antiques, renfermés dans des vaisseaux de pierre de travertin: de-là cette parfaite conservation qui nous frappe.

Pline nous apprend que les anciens Artistes travailloient au tour des vases de différentes autres pierres (1). La notice qu'il nous donne des cent cinquante colonnes pour la bâtisse du labyrinthe de l'île de Lemnos, toutes faites avec la roue du Lapidaire, est une preuve de la grande expérience des Anciens dans cette partie de la mécanique, & cela dans un tems aussi reculé que celui de la construction de cet édifice. Ces colonnes, suspendues à une machine particuliere, pouvoient être tournées par un enfant (2).

Le mécanisme des vases de porphyre avoit toujours une apparence de mystere, jusqu'à ce que le Cardinal Albani eut levé ce préjugé, en montrant par d'heureux essais, que les Modernes ne sont pas moins industrieux que les Anciens à creuser le porphyre au tour; mais cette opération intérieure du vase coute trois fois plus que celle de la forme extérieure. Un de ces vases a été treize mois sur le banc du Tourneur. La plupart des vaisseaux de porphyre qu'on rencontre dans les palais & dans les maisons de campagne, sont de fabrique moderne & de forme mesquine, & lorsqu'ils sont évasés, c'est toujours de figure cylindrique, ce qui se fait au moyen d'un cylindre de cuivre qui a la grandeur & la capacité qu'on veut donner au vase. Tout le mécanisme se réduit à tourner avec une corde sans employer d'autre chevalet.

Nous

(1) Plin. L. 36. c. 44. (2) Ibid. c. 19. §. 3.

Nous remarquerons ici que les ſtatues antiques de porphyre, n'ont ni la tête, ni les mains, ni les pieds de la même pierre: les Statuaires anciens étoient dans l'uſage de faire ces extrémités de marbre. Dans la galerie de Chigi, incorporée maintenant à celle de Dresde, il y avoit une tête de Caligula; mais cette tête eſt moderne & faite d'après celle du Capitole en baſalte. Dans la Villa Borghèſe il y a une tête de Veſpaſien qui eſt pareillement moderne. Il eſt vrai, à Veniſe on voit quatre figures qui, rangées deux à deux, décorent l'entrée du palais du Doge, & qui ſont faites d'une ſeule piece de porphyre: mais ce ſont des productions des Grecs des tems poſtérieurs, ou du moyen âge. Il faut que Jerôme *Maggi* ait eu bien peu de connoiſſance de l'Art, pour avoir avancé que ces figures repréſentent les Libérateurs d'Athene, Harmodion & Ariſtogiton (1).

F. De la reſtauration des ouvrages antiques, ſurtout de ceux en marbre.

Nous rangerons dans la claſſe de l'exécution des ſtatues, tant en marbre qu'en d'autres pierres dures, la reſtauration de ces mêmes ſtatues, attendu qu'il ſe trouve une infinité de figures, anciennement endommagées & nouvellement réparées. Mais ces réparations ſont de deux eſpeces: les défectuoſités du marbre, & les mutilations des parties. Quant aux défectuoſités de la matiere, on y remédioit au moyen d'un ciment fait de marbre pilé, avec lequel on rempliſſoit les trous où les cavités, ainſi que je l'ai remarqué à la joue d'un Sphinx qui ſe voit parmi les ornemens d'un autel endommagé. Cet autel qui fut découvert en 1767 dans l'île de Caprée au golphe de Naples, ſe trouve dans le cabinet de M. d'Hamilton à Naples.

La

(1) Miſcel. L. 2. c. 6. p. 83.

La reſtauration des parties mutilées ſe faiſoit, comme cela ſe fait encore, au moyen d'un tenon qu'on introduiſoit dans les trous pratiqués dans la portion endommagée & dans l'addition nouvelle, pour aſſujétir & réunir les parties. Ce tenon ſe trouve ſouvent de bronze, mais il ſe rencontre auſſi quelquefois de fer, comme on le voit au fameux Laocoon, où il eſt pratiqué derriere la baſe. On préféroit l'airain au fer, parce que ſa rouille n'eſt pas nuiſible au marbre, tandis qu'il arrive aſſez ſouvent que le fer fait des taches ſurtout lorsque l'humidité y pénètre. Ces taches avec le tems gagnent du terrain, ce qui eſt évident aux figures mutilées de l'Apollon & de la Diane de Baies, dont j'ai parlé plus haut. On voit ſurtout à cette premiere ſtatue que le fer, qui eſt encore apparent aujourd'hui, & qui ſervoit jadis à rafermir la tête, anciennement reſtaurée & maintenant perdue, a fait jaunir la moitié de la poitrine. Pour parer à cet inconvenient on avoit ſoin d'introduire des tenons de bronze jusque dans les baſes des colonnes & des pilaſtres, comme on peut le remarquer encore aux baſes des pilaſtres du temple de Sérapis à Pozzuoli.

a. Reſtauration des parties défectueuſes d'une figure.

Rien de plus naturel que de demander, en quel tems de l'Antiquité tous ces ouvrages de l'Art ont été mutilés & reſtaurés? En effet, il doit paroître fort étrange que cela ſoit arrivé dans un tems où les Arts étoient floriſſans, & cependant la choſe eſt inconteſtable. D'un côté il faut que cette mutilation ait été faite déja en Grece, ſoit dans la guerre des Achéens contre les Etoliens, où ces deux peuples exercerent leur rage contre les monumens publics, comme je le dirai plus en détail dans le troiſieme volume, ſoit auſſi dans le transport de ces monumens à Rome. D'un autre côté l'on ſait combien d'aſſauts les ouvrages de l'Art eſſuyerent à Rome. Ce

b. Obſervations ſur les tems de ces reſtaurations

 qui

qui rend ſurtout très-vraiſemblable la mutilation des monumens dans la Grece, ce ſont les ſtatues découvertes à Baies: car pour ces cantons, où les Romains avoient leurs ſuperbes maiſons de plaiſance, l'Hiſtoire ne nous apprend pas, que depuis l'époque des Arts introduits en Italie, jusqu'à leur décadence, on y ait exercé des actes d'hoſtilité. Les Arts, après les Antonins, étant tombés dans une décadence totale, il eſt probable qu'on ne ſongea pas non plus à réparer les monumens endommagés; il eſt à croire que les ouvrages de l'Art, découverts où à découvrir aux environs de Baies, ont été rapportés mutilés de la Grece & ont été enſuite reſtaurés en Italie. A l'égard des productions de l'Art trouvées à Rome, l'on pouroit en dire à peu près la même choſe: mais là elles auront eſſuyé bien d'autres revers. Combien les monumens antiques n'ont-ils pas ſouffert dans le grand incendie de Rome ſous Néron, & dans les troubles de Vitellius, pendant lesquels on ſe défendit au Capitole en lançant des ſtatues ſur les Aſſaillans?

Mon deſſein étoit de ne parler ici que des ouvrages mutilés & reſtaurés anciennement, & non pas de ceux qu'on tire briſés des ruines ſouteraines. Ces derniers monumens ſont ceux qui ont été détruits dans les inondations des Barbares & dans les ſaccagemens de Rome, ainſi que de tout le Latium & des autres provinces d'Italie, ſans parler des dévaſtations de la Grece. Le ſouvenir de cette fureur fait naître de trop triſtes réflexions pour continuer ce ſujet: d'ailleurs nous parlons ici de l'exécution, & non pas de la deſtruction.

G. Des ouvrages en bronze.

Pour ce qui concerne les procédés des ouvrages de bronze, je communiquerai quelques obſervations, d'abord ſur la maniere de préparer les métaux propres à la fonte, puis ſur les moules ou les creux, préparés à recevoir

le

le bronze fluide, ensuite sur l'art de fondre & de raccorder la fonte. Je parlerai aussi des défectuosités de la fonte, des procédés de la soudure & des travaux incrustés en bronze, ainsi que de ce que nous nommons la rouille de l'Antiquité, c'est a 'dire cet enduit verdâtre du bronze antique.

Je dirai en premier lieu que le bronze se préparoit comme on fait encore aujourd'hui, par l'alliage de l'étain avec ce métal, pour lui donner plus de fluidité. Il est certain que quand la fourniture de l'étain n'est pas assez abondante, le bronze manque alors de la fluidité requise pour couler dans toutes les parties, & c'est ce que les Italiens nomment *incantare*. Benevenuto Cellini, fameux Artiste dans ce genre, raconte qu'ayant préparé la fonte d'une statue & ordonné de déboucher le trou du fourneau pour faire couler le métal du canal dans le moule, il s'étoit mis à table dans l'intention de dîner pendant ce tems là; que, les ouvriers étant venus lui dire ensuite que la fonte étoit arrêtée, il avoit saisi sur le champ les plats & les assiettes d'étain, & les avoit jettés dans le bronze ardent, ce qui avoit rendu aussitôt la masse assez fluide pour faire réussir toute l'opération. Par cette raison, & pour assûrer le succès de la fonte, on étoit quelquefois dans l'usage de fondre des statues en cuivre, métal qui est très-flexible: les quatre chevaux de Venise, dont je parlerai encore plus en détail, sont de cuivre. Il paroît aussi que les Anciens le choisissoient de préférence pour l'exécution des statues, destinées à être dorées; parce que ç'auroit été une dissipation hors de saison de revêtir d'or un beau bronze. On sait de plus que le cuivre est plus facile à dorer que le bronze.

a. De la préparation du bronze pour la fonte.

L'alliage de l'étain fait que le bronze, lorsqu'il éprouve l'action du feu, nous offre quantité de petits

Oo 2 trous,

trous, ſemblables à des globules. L'étain, comme la matiere fluide, ayant été dévoré par l'ardeur du feu, a rendu le bronze plus caſſant & presqu'auſſi poreux qu'une pierre ponce; de la vient que cette ſorte de bronze eſt plus légere de poids qu'à l'ordinaire. Cette diminution de poids eſt palpable aux monnoies, que les Antiquaires nomment médaillons, & qui ont éprouvé l'action du feu; l'expérience nous apprend à les connoître en les peſant avec d'autres, ou en faiſant l'eſtimation par le tact. Ces médaillons, dépouillés de l'alliage de l'étain, ſe trouvent pour ainſi dire privés des parties onctueuſes qui leur donnent du corps. Quand on les tire des excavations & qu'on les expoſe quelque tems à l'air ou à l'humidité, il s'y forme une craſſe verdâtre, qui ronge & qui conſume le bronze antique.

b. Des moules dans lesquels on jettoit en fonte.

Secondement je remarquerai que les moules, que les anciens Artiſtes préparoient pour jetter leurs figures en fonte, paroiſſent différer de ceux des nôtres. Sans entrer dans des détails à ce ſujet, je rapporterai l'obſervation qu'on a faite ſur les quatre chevaux antiques du portail de l'égliſe de St. Marc à Veniſe, ſavoir que ces figures ont été fondues chacune dans deux moules, qui s'adaptoient dans la longueur de ces chevaux, de ſorte qu'on n'avoit pas beſoin de briſer les creux après l'opération, comme on eſt obligé de faire dans les autres procédés de la fonte.

c. De la maniere de fondre & de raccorder la fonte.

Troiſiemement j'obſerverai que pour ce qui eſt de l'Art de fondre & de raccorder la fonte, il ſemble que les Anciens ſuivoient une route différente des Modernes, & qu'ils n'étoient pas dans l'uſage de jetter en fonte des machines conſidérables. Au reſte cette obſervation nous conduira aux premiers eſſais & aux tems les plus reculés, dans leſquels, au rapport de Pauſanias, les figures

res de bronze étoient compoſées de pluſieurs pieces & jointes par des clous. Tel étoit un Jupiter de Sparte, fait par Léarque de Rhégium, de l'école de Dipœne & de Scyllis ([1]). Cette route facile de fondre des ſtatues, fut encore ſuivie dans les tems poſtérieurs, faits atteſtés par les ſix figures de femme trouvées à Herculanum, grandes comme nature & au deſſous de cette grandeur: les têtes, les bras & les jambes ſon fondus ſéparément, & le tronc même n'eſt pas d'un ſeul jet. Ces pieces dans leur liaiſon ſont jointes par des attaches que les Italiens nomment *code di rondine*, queues d'Hirondelle, à cauſe de leur forme . Le manteau court de ces figures, compoſé pareillement de deux pieces, de celle de devant & de celle de derriere, eſt joint ſur les épaules, où il eſt repréſenté boutonné.

En ſuivant cette route les anciens Artiſtes ſe mettoient à l'abri des fontes manquées, difficiles à éviter, lorsqu'on fond des ſtatues entieres & des machines conſidérables. Malgré cela on remarque encore des rempliſſages, qu'on a eu ſoin d'indiquer dans la gravure des chevaux de Veniſe, qui nous ſont voir que les pieces ajoutées ont été jointes pas des clous dès le tems de leur fabrique. Je poſſede moi-même un morceau qui ſemble indiquer une fonte manquée: ce morceau qui, joint avec la tête de grandeur naturelle, eſt tout ce qui s'eſt conſervé de la figure d'un jeune homme. La tête de cette figure étoit autrefois dans le cabinet des Chartreux à Rome ([2]), & ſe trouve maintenant à la Villa Albani. Quoiqu'il en ſoit, le morceau que je poſſede offre le ſexe qui étoit adapté ſéparément à la figure; & ce qu'il y a de remarquable, c'eſt que du côte intérieur, à l'oppoſite de l'en-

(1) Pauſan. L. 3. p. 257.

(2) Monum. a Borino. Collect. p. 14.

l'endroit du poil qui annonce la puberté, on voit trois lettres Grecques, Ι Π Χ. de la longueur d'un pouce, qui ne pouvoient pas être visibles lorsque la figure étoit entiere. Montfaucon a été mal informé, lorsqu'il avance sur la foi des autres que la statue équestre de Marc-Aurele n'avoit point été fondue, mais qu'elle étoit faite de pieces de platinerie [1].

d. De la soudure.

Quatriemement je ferai mention en peu de mots de la soudure dans les figures des Anciens. On la voit aux cheveux & aux boucles détachées, qu'on avoit coutume d'adapter aux figures par cet artifice, & cela aussi bien dans le tems le plus reculé de l'Art que dans l'époque de son lustre. L'ouvrage le plus ancien de ce genre, & en général un des monumens de la plus haute antiquité, est un buste de femme du cabinet d'Herculanum, dont la tête est coiffée sur le front & jusqu'aux oreilles de cinquante boucles, travaillées comme un fil d'archal presque de l'épaisseur d'une plume à écrire. Ces boucles sont soudées sur le côté & rangées les unes sur les autres, ayant chacune quatre à cinq anneaux. Les cheveux de derriere, formés en tresses, entourent la tête. Le même cabinet renferme un autre morceau curieux avec des cheveux soudés, c'est une tête de jeunesse & de portrait, qui a soixante & huit boucles soudées, de façon que celles de la nuque du cou qui ne sont pas détachées, ont été jettées en fonte avec la tête. Ces boucles ressemblent assez à une bande étroite de papier roulée & tirée ensuite en ressort spiral; celles qui descendent sur le front ont cinq tours & davantage; celles de la nuque en ont jusqu'à douze, & toutes sont marquées de deux traits en creux. Rien ne constate mieux que cet usage étoit introduit dans la plus belle époque de l'Art, qu'une tête idéale du

(1) Diar. Ital. p. 169.

du même cabinet, connue assez généralement sous le nom de Platon, & estimée un des plus beaux monumens en bronze: cette tête a pareillement des boucles soudées aux tempes.

Cinquiemement je toucherai quelque chose des ouvrages en bronze incrustés. Il s'est conservé quelques morceaux de bronze, fournis en argent (1), comme le diadême de l'Apollon Sauroctonon de la Villa Albani, & les bases de différentes figures du cabinet d'Herculanum. On faisoit aussi quelquefois en argent les ongles des mains & des pieds, ce que l'on voit à une couple de petites figures trouvées à Herculanum. Pausanias fait mention d'une statue avec des ongles d'argent (2). Je citerai ici les quatre chevaux dorés que le fameux Hérode-Atticus fit ériger à Corinthe, & dont les cornes des pieds étoient d'ivoire (3).

e. Des ouvrages de bronze incrustés.

Enfin sixiemement je parlerai de la couleur que la main du tems couche sur le bronze & qui releve la beauté des statues de ce métal. Cette couleur est une teinte verdâtre répandue sur le bronze, teinte dont le dégré de la beauté est à raison de la finesse du métal; elle s'appelloit *aerugo*, chez les Romains, & Horace dit, *nobilis aerugo.* Le métal de Corinthe prenoit une teinte de vert clair (4), qui se montre dans les médailles & dans quelques petites figures. Les statues & les bustes du cabinet d'Herculanum ont un enduit de vert foncé, mais il est factice: car tous ces morceaux, ayant été trouvés endommagés & fracassés, & ayant passé par le feu pour être resoudés & réparés, ont perdu leur ancien enduit & ont été rétablis par un nouveau vernis. Au surplus il est

f. De la teinte verdâtre du bronze.

(1) Conf. Buonar. pref. alle off. sop. alc. med. p. 19.
(2) Pausan. L. 1. p. 57. l. 3.
(3) — Id. L. 2. p. 113. l. 2.
(4) Plin. L. 37. p. 35.

I. Des yeux incrustés.

Il manqueroit quelque chose à la partie mécanique de la Sculpture, si je passois sous silence les yeux incrustés qui se trouvent à plusieurs tétes, tant en marbre qu'en bronze. Je ne parle pas des yeux d'argent mis aux petites figures de bronze, dont le cabinet d'Herculanum nous offre des exemples divers, ni des pierres fines, incrustées dans la prunelle de quelques têtes de bronze pour imiter la couleur de l'iris, ainsi qu'on nous l'apprend de la Pallas de Phidias en ébene [1], & d'une autre Pallas, du temple de Vulcain à Athene, figure qui avoit des yeux bleus [2]. Sans vouloir rapporter ce que d'autres ont déja remarqué, mon observation se bornera aux prunelles, incrustées à des têtes faites d'un marbre très-blanc & très-tendre, qu'on nomme Palombino. Ces prunelles furent quelquefois mises séparément, comme on peut le voir à une belle tête de femme chez le Sculpteur Cavaceppi à Rome. En regardant dans le creux des yeux, on remarque des trous, pratiqués avec le trépan. Ces yeux de rapport furent donnés non seulement aux Dieux, mais aussi à d'autres personnages. Ce fait est constaté par un passage de Plutarque, qui rapporte qu'avant la bataille de Leuctre les yeux tomberent de la statue d'un Hieron de Sparte, ce qui fut interprêté comme un présage sinistre, & en effet Hieron y perdit la vie [3]. Ce qui prouve encore mieux cette maxime des Anciens, ce sont différentes têtes du cabinet d'Herculanum, où l'on voit non seulement le plus grand des deux bustes d'Hercule avec des yeux semblables, mais aussi une tête plus petite d'un jeune homme inconnu, ainsi qu'un buste de femme & celui qu'ils ont nommé sans raison une tête de Séneque. Ces

(1) Plat. Hipp. maj. p. 349. l. 7.

(2) Pausan. Γλαυκυς τυς οφθαλμυς, L. 1. p. 36. l. 8.

(3) Plutarch. περι τυ μη χραν εμμετρ. τον Πυθ: p. 707. l. 24.

Ces bustes sont ceux qui ont été publiés. On a découvert ensuite une tête avec de pareils yeux. Sur le Therme de marbre qui portoit cette tête, étoit sculpté le nom suivant: CN. NORBANI. SORICIS.

La tête colossale de l'Antinoüs de Mondragone près de Frascati, tête de la plus haute beauté, fait voir une espece particuliere de ces yeux, ainsi que la Muse du palais Barberini, plus grande que le naturel, figure dont il sera question au commencement du tome suivant. A la tête de cet Antinoüs, la prunelle est faite de Palombino, & sous le bord des paupieres, ainsi qu'aux points lacrymaux, il est resté la trace d'une plaque d'argent très-mince, qui servoit, selon toutes les apparences, à revêtir entierement la prunelle, avant qu'on eut mis celle qui existe aujourd'hui. L'objet qu'on se proposoit étoit d'imiter, par l'éclat de l'argent, la vraie couleur de cette tunique brillante & blanche qu'on appelle la cornée. Cette plaque d'argent est découpée tout autour, depuis le devant de la prunelle, jusqu'au cercle de l'iris. Au centre de cette partie colorée de l'œil, il y a un trou encore plus profond, tant pour marquer l'iris que pour indiquer la prunelle, ce qu'on aura fait avec deux différentes pierres précieuses, afin de représenter les diverses couleur de l'œil. C'est de la même façon qu'ont été incrustés les yeux de la Muse en question, ainsi que nous en pouvons juger par la bordure d'argent qui régne tout autour des paupieres.

K. Notice des meilleures figures & statues de bronze.

Comme on sait que parmi tous les monumens antiques, ceux en bronze sont les plus rares, je ne crois rien faire de superflu en donnant une notice des morceaux les plus curieux qui se soient conservés. Le nombre en auroit été toujours peu considérable, sans les découvertes qu'on a faites dans les endroits ensevélis

ſous les laves du Veſuve. Mon deſſein n'eſt pas & ne peut pas être d'indiquer toutes les découvertes curieuſes dans ce genre du cabinet d'Herculanum. C'eſt ce que comprendront facilement ceux qui ont une idée de cet amas d'Antiquités, dont les monumens de bronze forment le principal tréſor. Je me reſtreindrai à faire connoître quelques unes des principales ſtatues de grandeur naturelle, ayant eu occaſion de parler ſouvent de pluſieurs ouvrages de ce cabinet. Mais comme on ſait qu'à Rome & encore plus ailleurs les Antiques de bronze ſont de la plus grande rareté, je citerai toutes les têtes & toutes les ſtatues qui me ſont connues; deſorte que je ne paſſerai ſous ſilence que les petites figures qui n'excédent pas la hauteur d'un palme. Car pour ce qui eſt des petites figures, & ſurtout de celles qui ſont Etrusques, il s'en trouve en quantité. Cependant je ferai une exception en faveur de quelques petites figures qui ne paſſent pas un palme, parce qu'elles ſont de fabrique Grecque & d'une grande beauté.

a. Bronzes du cabinet d'Herculanum.

Parmi les ſtatues grandes comme nature du cabinet d'Herculanum, voici les plus remarquables: un jeune Satyre aſſis & endormi, qui a le bras droit poſé par deſſus la tête, & le bras gauche pendant. De plus un vieux Satyre yvre couché ſur une outre, ſous laquelle on voit étendue une peau de lion; appuyé ſur ſon bras gauche, il a la main droite levée & en ſigne d'allégreſſe il fait claquer le doigt avec le pouce. C'eſt ainſi qu'étoit figurée la ſtatue de Sardanapale d'Anchiale en Cilicie (1), & c'eſt ainſi qu'on fait encore dans quelques danſes. Toutefois la figure qui réunit le plus de ſuffrages, eſt un Mercure aſſis, le corps incliné en avant & la jambe gau-

(1) Strab. L. 14. p. 672. A. Plutarch. de Fortit. Alex. II. p. 699. l. 19.

gauche tirée en arriere, il s'appuye sur sa main droite, & tient dans sa main gauche un bout de son caducée. Indépendamment de sa beauté cette statue est remarquable par une agraffe en forme d'une petite rose, qui est attachée au milieu des semelles sous le pied aux courroies qui assujettissent les talonnieres: ce qui semble indiquer que ce Mercure qui, ajusté de la sorte, ne pouroit guere appuyer le pied sans se faire mal, n'est pas fait pour marcher, mais pour voler. Quant au menton de cette figure, interrompu en bas par une fossete, j'en ai parlé plus haut. La découverte de ces trois statues a précédée celle des deux jeunes Lutteurs nuds, pareillement de grandeur naturelle: ces figures faites pour être placées vis-à-vis l'une de l'autre, sont représentées les bras étendus & chacune dans l'attitude de saisir avec avantage son adversaire. Ces deux statues qui décorent cette riche collection, sont placées chacune dans une chambre séparée & peuvent être mises à juste titre au rang des plus grandes curiosités de notre siecle. Il en est de même des quatre ou cinq figures de femme, représentées dansantes & rangées sur l'escalier qui conduit au cabinet; ainsi que des statues Impériales de l'un & l'autre sexe, qui sont plus grandes encore que les premieres & qu'on a soin de réparer insensiblement. Je le répete, parmi les statue de ce cabinet je ne citerai que celles qui sont de grandeur naturelle; je passerai donc sous silence le prétendu Aléxandre & une Amazone, tous deux à cheval & de la hauteur de trois palmes. Je n'entrerai pas non plus dans aucun détail sur un Hercule, ainsi que sur plusieurs Silenes, posés dans diverses attitudes sur des outres & destinés à servir de fontaines, avec une infinité d'autres figures de différentes grandeurs. Je ne parlerai pas non plus de vingt-quatre bustes, tant de grandeur naturelle, qu'au dessus de cette mesure, ainsi que de plusieurs autres plus petits, qui

ont été publiés tous ensemble dans le cinquieme volume du cabinet d'Herculanum.

b. Bronzes des palais & des cabinets de Rome.

Je n'oserois décider si tous les palais & cabinets de Rome renferment un trésor aussi riche en figures antiques de bronze que celui d'Herculanum; au moins je crois que cette collection mérite d'occuper le premier rang, quand il ne sera question que de statues de métal. Je vais rapporter les monumens les plus remarquables de cette fameuse Capitale, en commençant par le Capitole. Sans parler de la statue équestre presque colossale de Marc-Aurele sur la place du Capitole, on voit en entrant dans la cour intérieure à droite une tête colossale crue faussement une tête de l'Empereur Commode, avec une main, qui fait croire par sa proportion qu'elle appartient à la statue dont cette tête fait partie. Dans l'appartement des Conservateurs de ce même palais, il se trouve un Hercule fort connu au dessus du naturel, qui conserve encore toute sa dorure antique, avec la statue d'un jeune Victimaire qu'on nomme *Camillus*, vêtu de la simple tunique retroussée; il est ajusté comme le sont ces jeunes garçons sur différens bas-reliefs. Dans la même chambre où est cette figure on voit un jeune homme assis qui se tire une épine du pied: ces deux statues sont grandes comme est le naturel de cet âge. Outre ces figures on y trouve la louve Etrusque, avec Rémus & Romulus, morceau cité dans le troisieme livre de cette Histoire, & un buste, connu sous le nom de Brutus, pareillement deux oies, ou pour mieux dire deux canards autrefois dorés. Il se trouve dans le cabinet du Capitole qui est vis-à-vis de ce palais une Diane *triformis* autrefois dorée qui, n'ayant pas plus d'un palme de hauteur, ne doit pas trouver place ici. A ces ouvrages publics de bronze, j'ajouterai deux paons jadis dorés & placés

placés maintenant dans le palais du Vatican, conjointement avec la grosse pomme de pin en bronze, qui paroît avoir orné le comble du sépulcre d'Adrien, & qui a été trouvée effectivement dans le tombeau de ce Prince.

A l'égard des autres galeries & maisons de Rome, elles ne renferment que très-peu de bronzes, parmi lesquels la statue de Septime-Sévere du palais Barberini est la plus connue; mais les bras & les pieds sont modernes. C'est aussi dans ce palais que se trouve la figure Etrusque que j'ai citée plus haut & qui tient une corne d'abondance moderne. Dans le cabinet de cette maison on conserve un très-beau buste de femme.

A l'exception de ce palais, je ne connois dans l'enceinte de Rome que le seul cabinet des Jésuites, qui renferme des ouvrages de bronze & cela en grande quantité; mais je n'entrerai dans aucun détail sur ces bronzes, parce que la plupart sont de petites figures. Les plus grands morceaux sont un Enfant & un Bacchus qui ont, avec leurs socles antiques, un peu plus de trois palmes de hauteur, pareillement une belle tête d'Apollon de grandeur naturelle, dont j'ai déja fait mention avec la tête dorée d'un jeune homme plus grande que nature. Il ne me reste à remarquer que la figure d'une jeune garçon représenté en course & d'environ quatre palmes de hauteur. Cette Antique appartenoit autrefois à M. Sabbatini, fameux Antiquaire; le possesseur actuel, Belisario Amidei Négociant, en fit l'acquisition pour la somme de trois cens cinquante écus Romains.

c. Bronzes des Villas, & surtout de celle d'Albani.

Pour ce qui regarde les Villas qui conservent des bronzes, je n'en remarquerai que trois, celles de Ludovisi, de Matteï & d'Albani. Dans la premiere il se trouve une tête colossale de Marc-Aurele, & dans la seconde une

une prétendue tête de Gallienus, fort endommagée. Pour la Villa Albani elle renferme, après le Capitole, la plus riche collection de figures en bronze, collection toute formée par le Cardinal Aléxandre Albani. En têtes de grandeur naturelle il y en a deux; l'une représente un Faune, & l'autre paroît figurer un jeune Héros, à qui l'on a donné faussement le nom de Ptolémée, à cause qu'il a le front ceint du diadême. Ces deux têtes sont posées sur un buste moderne; j'ai parlé de la derniere ci-devant à l'occasion des parties naturelles adaptées à une figure & marquées en dedans par des lettres Grecques. En fait de figures il s'en trouve cinq, dont deux sont entierement de bronze, tandis que les deux autres n'ont que la tête les mains & les pieds de ce métal, la drapperie étant d'albâtre, pendant que la cinquieme, d'une conservation parfaite, est la plus grande & la plus belle de toutes. Les deux premieres, posées sur leurs plinthes antiques de bronze, sont à peu près de la hauteur de trois palmes: l'une qui représente un Hercule & qui ressemble à celui du palais Farnese, fut adjugée au Cardinal dans une vente publique pour cinq cents scudis: l'autre, qui est une Pallas, & qui faisoit partie autrefois des antiques de la Reine Christine, fut payée par le même Cardinal huit cens scudis. Les deux autres figures qui sont composées, offrent une Minerve & une Diane. La cinquieme figure est le bel Apollon Sauroctonon, ou guettant un lezard, figure dont j'ai fait mention plus d'une fois, & dont je parlerai encore dans le troisieme volume de cette Histoire, où il est question des ouvrages de Praxitele, qui pouroit bien en être l'Auteur. Cette statue, conjointement avec sa plinthe antique, est haute de cinq palmes & a été découverte par le Cardinal lui même, après avoir fait fouiller dans une vigne au dessous de l'église de Sainte Balbine bâtie sur le mont Aventin de Rome. Ceux qui se rappellent

pellent les Verrines de Ciceron, où il apprend aux Juges qu'à une vente publique une figure de bronze de médiocre grandeur, *ſignum aeneum non magnum*, avoit été payée HS. CXX. *millibus* (1), c'eſt à dire trois mille Ducats ou Zecchini, ne trouveront rien moins qu'exceſſif le prix des ſtatues en queſtion. Du rapport de l'Orateur Romain il réſulte que jadis les ſtatues & les figures antiques, malgré leur nombre incroyable, furent payées d'un prix beaucoup plus haut qu'aujourd'hui qu'elles ſont d'une ſi grande rareté. D'après cette notion on peut juger de quel prix eſt l'Apollon Albani, puiſqu'il ſurpaſſe la meſure des figures que Ciceron nomme *ſigna non magna:* exécuté de grandeur naturelle, il a la taille d'un jeune garçon de dix ans.

Après Rome la galerie du Grand-Duc à Florence eſt la plus riche collection en bronzes. Outre une quantité de petites figures, il s'y trouve deux ſtatues grandes comme nature d'une bonne conſervation. L'une eſt un perſonnage vêtu à la Romaine, mais ayant des caractères Etrusques gravés ſur la bordure de ſa draperie; l'autre, qui eſt une figure nue, découverte à Peſaro, au bord de la mer Adriatique, paroît repréſenter un jeune héros. Indépendamment de ces ſtatues, la chimère, monſtre composé d'un lion & d'une chèvre dans la proportion de ces animaux, & pareillement caractériſée par des lettres Etrusques, eſt un morceau remarquable. Sans parler d'une Pallas de grandeur naturelle, & très-endommagée, mais dont la tête eſt belle & bien conſervée. Je n'ai pas oublié que j'ai déja cité ces ouvrages à l'article des Etrusques; mais l'objet de cette énumération m'a paru exiger que j'en fiſſe ici la répétition.

d. Bronzes de Florence.

Je

(1) Cic. Verr. 4. c. 7.

e. Bronzes de Venise.

Je serai peut-être désaprouvé par quelques uns d'avoir rangé Venise après Florence, surtout par rapport aux quatre chevaux de cuivre autrefois dorés, qui sont placés au dessus de la grande porte de l'église de St. Marc. On sait que les Vénitiens, se trouvant Maîtres de Constantinople au commencement du treizieme siecle, firent transporter ces chevaux pour en décorer leur capitale. A l'exception de ce seul monument, Venise, autant que je sache, ne renferme rien de considérable en grandes figures de bronze: car pour les têtes qu'on m'a dit être dans la maison de Grimani, je ne les ai pas vues moi-même, & je n'ose pas répéter le jugement d'autrui. Quant aux petites figures du cabinet de Nani, elles n'entrent pas dans ma notice.

f. Bronzes de Naples.

A Naples, dans la cour intérieure du palais Colobrano, on admire la belle tête d'un cheval, morceau attribué faussement par Vasari à Donatello, Sculpteur Florentin. Le cabinet royal Farnese renferme un grand nombre de petites figures de bronze, mais dont les parties les plus considérables sont le plus souvent des restaurations modernes. Il en faut dire autant de la collection de la maison de Porcinari: le plus grand morceau qui s'y trouve est un enfant de la hauteur d'environ trois palmes, d'une exécution assez foible. La figure la plus remarquable est un Hercule de la hauteur d'un palme; il est représenté le bras gauche enveloppé de sa peau de lion, & paroît être de fabrique Etrusque.

g. Bronzes en Espagne.

Je ne connois pas les figures ni les têtes de bronze qui peuvent se trouver, soit en France, soit en Angleterre: mais je sais qu'il a passé en Espagne une tête deux fois plus grande que le naturel, représentant un jeune homme inconnu. Cette tête qu'on voit aujourd'hui à Ste. Ildefonse, vient du cabinet d'Odescalchi, que la feu Reine de

de la maison de Parme avoit achetée pour la somme de cinquante mille scudis.

Les bronzes répandus en Allemagne, ne sont pas nombreux. A Salzbourg il y a une statue dont je parlerai plus en détail dans le livre suivant. De plus le Roi de Prusse possede une figure nue qui regarde en haut les mains levées, attitude singuliere ressemblante à celle d'une statue de marbre & de grandeur naturelle, pareillement nue, qui se trouve au palais Pamfili place Navone. Je pourais aussi citer la tête d'une Vénus, un peu au dessous du naturel, posée sur un buste antique d'un bel albâtre oriental, morceau que le Prince héréditaire de Brunsvic reçut du Cardinal Albani. h. Bronzes en Allemagne.

En fait de monumens de bronze qui pouroient se trouver en Angleterre, je ne sache qu'un buste de Platon, que le Duc de Devonshire doit avoir reçu de la Grece, il y a une trentaine d'années. L'on assûre que les traits de ce buste ressemblent parfaitement au vrai portrait de ce Philosophe, avec le nom antique gravé sur la poitrine, morceau qui, ayant été embarqué à Rome pour l'Espagne à la fin du siecle passé, périt dans un naufrage. Un Hermès du cabinet du Capitole, rangé dans la classe des figures inconnues, est parfaitement semblable aux deux têtes précédentes. i. Bronzes en Angleterre.

II. Du travail des Médailles.

Je me flatte d'être entré dans plus de détails que d'autres Ecrivains sur ce qui concerne la partie mécanique de la Statuaire antique; mais comme il se trouvera des Amateurs de l'Antiquité, qui manqueront d'occasion de contempler & d'examiner ces ouvrages, je crois qu'il ne sera pas hors de propos de dire un mot des médailles, plus connues que les autres antiques. Mais qu'on ne s'imagine pas que j'aye quelque chose de particulier à observer sur le mécanisme des anciens Médailleurs! j'avoue

j'avoue de bonne foi que je n'ai rien à dire de neuf ſur cette matiere. Il eſt certain que les médailles ont été examinées avec ſoin touchant leur fabrique, & avec bien plus d'exactitude que les marbres. Répandues dans le monde entier, elles ont excité l'attention de ceux qui n'ont pu nourrir leur goût pour l'Antiquité que par des médailles. Je ne ſaurois paſſer ſous ſilence cette portion de l'Art ſans m'attirer le reproche des Curieux: car chacun aime à parler de ce qui fait l'objet de ſon amuſement, dût-on répéter plus d'une fois la même choſe. Ainſi pour ne point laiſſer de lacune dans la partie mécanique de l'Art, je répéterai du moins ce que d'autres ont remarqué avant moi.

A. Des Médailles en général.

J'ai déja rapporté que pluſieurs anciennes médailles Grecques avoient été frappées avec deux coins différens, dont l'un étoit creux & l'autre ſaillant. M. l'Abbé Barthélemi croit que dans les tems les plus reculés on avoit une méthode particuliere pour aſſujettir les médailles ſous le coin, & que les champs enfoncés & carrés des revers n'étoient pas faits dans d'autres vues. Il eſt inutile d'avertir que dans les premiers tems, & même dans ceux où les Arts étoient floriſſans, le champ étoit le plus ſouvent à fleur de coin, & qu'il a plus de relief dans les ſiecles ſuivans & aux époques des Empereurs.

B. Des Médailles fourrées.

Les médailles méritent aſſurément notre attention, & cela non ſeulement les médailles de métaux purs; mais auſſi celles qu'on appelle fourrées. En fait de médailles fourrées il y en a de deux eſpeces, l'une dont le deſſus eſt d'argent, & l'autre dont le deſſus eſt d'or. Les premieres, qui ſont de cuivre & garnies de feuilles d'argent, ſe rencontrent ſurtout parmi les médailles impériales. Les ſecondes, fournies de feuilles d'or, ſont plus rares. Au cabinet du Duc Caraffa Noïa à Naples, on

voit

voit une médaille de cette eſpece, avec la tête & le nom d'Aléxandre le grand: on n'y peut reconnoître la ſupercherie que par la légéreté du poids. D'ailleurs cette médaille eſt d'une parfaite conſervation.

J'ajouterai à cet article une inſcription qui n'a pas encore été publiée & qui ſe trouve à la Villa Albani. Comme elle fait mention de la dorure des médailles, j'ai jugé à propos de la rapporter ici:

M. D.

FECIT. MINDIA. HELPIS. IULIO. THALLO.
MARITO. SVO. BENE. MERENTI. QVI. FECIT.
OFFICINAS. PLVMBARIAS. TRASTIBERINA. (Sic)
ET. TRICARI. SVPERPOSITO. AVRI. MONETAE.
NVMVLARIVM. QVI. VIXIT. ANN. XXXII. M. VI.
ET.C.IVLIO.THALLO.FILIO.DULCISSIMO.QVI.VIXIT.
MESES. IIII. DIEF. XI.ET. SIBI. POSTERISQVE. SVIS. (Sic)

Pour concluſion je diſcuterai ici la partie mécanique des pierres gravées, ou la méthode de les travailler. Comme ce genre de travail peut être appellé une ſorte de Sculpture, on eſt en droit d'exiger de moi quelques détails ſur cette branche de l'Art. Toutefois je pourois renvoyer le Lecteur à l'ouvrage de M. Mariette ſur les pierres gravées; en effet après les recherches qu'il a faites ſur cette matiere, il reſte peu de choſes à en dire. Ce ſavant Antiquaire a non ſeulement traité toutes les ſortes de pierres, ſur lesquelles s'eſt exercé l'Art du Graveur; mais il a auſſi cherché à nous faire comprendre la méthode des Anciens au ſujet de la pratique des pierres fines. Non content de nous avoir fait part de ſes conjectu-

III. Des Pierres fines gravées.

jectures touchant la manœuvue des anciens Graveurs, il nous a montré la route que ſuivent les Artiſtes modernes dans ce genre de travail.

A. Du travail des pierres fines.

Les pierres fines les plus connues, ennoblies encore par l'induſtrie de l'Art, ſont la cornaline, la calcédoine, l'hyacinthe, l'agathe & l'agathe-onyx; ces deux dernieres eſpeces ſervoient pour les ouvrages travaillés en relief ou les camées, & les premieres pour les figures gravées en creux. Mais qui eſt-ce qui ignore ces choſes? Cependant il n'eſt rien moins que décidé, de quelle maniere les Anciens gravoient les pierres précieuſes. Pline nous apprend que les Artiſtes de l'Antiquité faiſoient uſage de petites pointes de diamant, ſerties dans des outils d'acier (1); mais ce Savant ne nous dit pas, s'ils ſe ſervoient de ces pointes, comme les Graveurs en bois qui font des ornemens, ou s'ils faiſoient tenir les diamans enchâſſés ſur la roue pour conduire la gravure, méthode la plus uſitée de nos ouvriers. Les deux procédés, ſavoir la gravure avec la pointe de diamant enchâſſée, & celle qui s'opere au moyen de la roue du Lapidaire, ont chacun leurs partiſans; il ne m'appartient pas de décider dans une affaire ſi peu certaine. Cependant s'il falloit opter je me déclarerois pour les procédés de la roue qu'on croit découvrir ſurtout dans les pierres antiques, dont le travail n'eſt qu'ébauché.

Je poſſede moi-même une de ces gravures: c'eſt une agathe-onyx, gravée de relief & ayant un pouce & demi de diamètre. Cette pierre tirée des catacombes, il y a une couple d'années, fut trouvée dans les excavations des terres qu'on examine d'abord ſur le lieu même & qu'on transporte enſuite aux Capucines, pour y être de nou-

(1) Plin. L. 37. c. 15. p. 376.

nouveau paſſées par un gros tamis, de peur de perdre des reliques précieuſes. Ce fut dans cette derniere opération qu'on trouva la pierre en queſtion, qui eſt très-précieuſe, non ſeulement pour la beauté de la couleur, mais encore pour la ſingularité de la repréſentation. Le ſujet repréſentée ſur cette pierre ne ſe trouve, à ce que je ſache, ſur aucun monument antique. C'eſt Pélée, pere d'Achille, qu'Acaſte veut fare périr en l'envoyant à la chaſſe dans une forêt où il eſt ſurpris par le ſommeil & ſur le point d'être tué par les Centaures. Ici on voit un Centaure qui s'apprête à l'aſſommer d'une groſſe pierre; mais Pſychée le réveille & lui ſauve la vie, à la place de Chiron qui, ſelon la Fable, le garantit de toutes les embuches à la cour d'Acaſte (1). Cette pierre paroîtra dans la troiſieme partie de mes Monumens de l'Antiquité.

Il y a grande apparence que les Anciens ſe ſervoient de lentilles pour ce genre de travail, quoique nous n'en ayons point de peuves. Cette découverte utile & néceſſaire ſe ſera perdue comme tant d'autres. Le pendule nous en fournit un exemple: dès le moyen âge les Arabes s'en ſervoient pour meſurer le tems par les vibrations reglées de ſon monument. Sans le ſavant Edouard Bernard, qui a trouvé le pendule dans les ouvrages de cetté nation, nous croirions que Galilée eſt l'Auteur de cette découverte, dont on lui fait aſſez généralement honneur.

B. Obſervation particuliere ſur les pierres fines.

A ces remarques ſur la maniere de graver les pierres précieuſes, j'ajouterai quelques obſervations particulieres, & je dirai en premier lieu que les Anciens étoient dans l'uſage d'enchâſſer les pierres fines avec une petite feuille d'or qu'ils mettoient au fond du chaton. C'eſt ce que Pline nous dit de la chryſolite, pierre qui n'eſt pas

(1) Apollod. L. 3. p. 125. b. Schol. Pind. Nem. 4. v. 95.

pas trop diaphane, pour lui donner plus d'éclat (1). Mais les Lapidaires anciens pratiquoient la même chose avec des pierres qui n'avoient pas besoin d'un éclat d'emprunt, comme nous le voyons par une des plus belles cornalines, dont le feu ressemble à un rubis, pierre sur laquelle Agathangelus, Artiste Grec, avoit gravé la tête de Sextus Pompée. Cette belle cornaline, montée en bague dont l'or pese une once, a été trouvée fournie d'une pareille feuille d'or. Elle fut découverte dans un tombeau, non loin de celui de Cécilia Métalla, & vendue, après la mort de l'Antiquaire Sabbatini qui en étoit possesseur, pour la somme de deux cents scudis à M. le Comte de Luneville. Cette antique, dont je parlerai encore dans le troisieme volume de cette Histoire, se trouve aujourd'hui entre les mains de Me. la Duchesse de Calabritto, fille du Comte de Luneville.

C. Indication de quelques unes des plus belles pierres gravées.

Après ces observations sur la maniere des Anciens de graver les pierres précieuses, je crois faire plaisir aux Curieux d'indiquer quelques unes des plus belles. Au moyen de ces pierres dont on peut avoir des empreintes, les Amateurs pouront faire des comparaisons & juger du dégré de beauté des autres pierres gravées qui leur tomberont entre les mains. Mais il faut que je me borne à ne parler que de celles que j'ai vues moi même, soit en original, soit en bonnes empreintes. Je commencerai par les pierres gravées en creux, & je finirai par celles qui sont en relief, EISOCHÎ KAI EXOCHÎ (2).

a. Têtes gravées en creux.

Parmi les pierres gravées en creux je citerai d'abord les têtes, & je remarquerai ensuite celle d'une Pallas, avec le nom de l'Artiste, nommé Aspasius, du cabinet

(1) Plin. L. 37. c. 42.

(2) Sext. Emp. Pyrrh. hyp. L. 2. c. 7. p. 66.

cabinet de l'Empereur à Vienne; puis je ferai mention du buste d'un jeune Hercule du cabinet de Stosch, & particulierement de la tête du même héros gravée sur un saphir par Gnaios ou Cneius, pierre conservée au cabinet de Strozzi à Rome, & regardée comme une des plus belles choses dans ce genre. De ce même cabinet je citerai avec raison une cornaline représentant la tête d'une Méduse, plus petite que la fameuse calcédoine de Solon, qui représente plutôt une belle personne déterminée qu'une beauté idéale. Parmi les pierres qui peuvent conserver le même rang se trouve, premierement le prétendu Ptolémée Auletes du cabinet du Roi de France, que je soutiens être Hercule en Lydie, ainsi que je tâcherai de le prouver dans le troisieme volume de cette Histoire; secondement la tête de Sextus Pompée, gravée par Agathangulus, comme je l'ai rapporté ci-dessus. Non moins précieuse est la tête de Julie, fille de Titus, gravée sur un grand beril par Evodus, pierre qui se trouve dans le trésor de l'Abbaye de St. Denis (1).

Quant aux figures gravées en creux, je remarquerai particulierement un Persée, de la main de Dioscorides, conservé dans le cabinet royal Farnese à Naples, & j'avertirai qu'il ne faut pas juger de cette pierre d'après l'estampe, où la forme du héros ne dénote rien moins que de la jeunesse. A côté de Persée, je placerai Hercule & Iole, pierre du cabinet du Grand-Duc à Florence, gravée par Teucer. De ce nombre est encore l'Atalante du cabinet de Stosch, & un jeune homme nud, portant sur son épaule un trochus, ou un cercle d'airain, avec lequel les jeunes gens se divertissoient; le possesseur de cette pierre, qui est une cornaline blanche transparante, est M. By-

b. Figures gravées en creux.

(1) Stosch, pier. gr. p. 33.

M. Byres, Architecte Ecossois à Rome. Dans mes Monumens de l'Antiquité j'ai publié cette noble figure qui a la plus belle oreille que j'aye vue sur des pierres gravées (1); mais la copie que j'en ai fait faire en estampe n'atteint pas la beauté de l'original.

c. Têtes gravées en relief.

Parmi les pierres gravées, qui représentent des têtes de personnages illustres, on peut assigner le premier rang au buste d'Auguste, exécuté sur une calcédoine & de la hauteur de plus d'un palme. Buonarroti nous donne le trait & la description de cette belle pierre, qui a passé du cabinet du Cardinal Carpegna à la bibliothéque du Vatican (2). Je placerai ici la tête de Caligula, dont M. le Général de Walmoden d'Hannovre a fait l'acquisition à Rome.

d. Figures gravées en relief.

Pour ce qui est des figures en relief gravées sur des pierres fines, je remarquerai en premier lieu, Jûpiter qui foudroie les Titans, camée de la main d'Athenion, conservé dans le cabinet royal Farnese à Naples, & en second lieu, Jupiter paroissant devant Sémélé, dans le cabinet du Prince Piombino à Rome. Je pourois citer encore les deux Tritons de M. Jennings.

Indépendamment de ces pierres, il y en a deux qui peuvent disputer le rang à tous les ouvrages de ce genre. La premiere est Persée & Andromede, représentés assis sur un lit & travaillés d'un si grand relief, que presque tout le contour des figures de la plus belle couleur blanche déborde le fond brun de la pierre: le possesseur de ce camée est M. Mengs. La seconde représente le jugement de Pâris composé de cinq personnes & se trouve au cabinet de Piombino. Dans ces deux pierres le dessin & l'exécution sont d'une si grande perfection que notre idée ne peut pas aller plus loin.

Dans

(1) Monum. Ant. ined. No. 196. (2) Oss. Sop. alc. medagl. p. 45.

Dans le même cabinet on voit une Nymphe assise, gravée sur une agathe-onyx & haute d'environ un demi palme, morceau unique & peut-être le plus beau de ceux qui existent dans ce genre.

IV. Des bas-reliefs en général.

Comme il se trouve une infinité de bas-reliefs, travaillés en diverses matieres, je ferai quelques observations particulieres sur ce genre de Sculpture, & je m'attacherai à disculper les anciens Artistes d'une accusation fort ordinaire, savoir qu'ils n'observoient pas les tons de la dégradation & qu'ils donnoient à toutes les figures d'une composition la même convéxité. Cette accusation vient d'être renouvellée par Pascoli dans une préface placée à la tête de ses Vies des Peintres. Je ne saurois assez m'étonner de l'aveuglement de ces Censeurs, & je pourois encourir moi même la censure des Connoisseurs de vouloir prouver à des aveugles un fait avéré. Aussi je n'ai garde d'entrer dans de longues discussions & de citer les bas-reliefs de Rome, exposés dans les endroits publics aux yeux de tout le monde; je me contenterai de remarquer quelques morceaux qui offrent différens dégrés & différentes dégradations dans leurs figures. De ce nombre est un des plus beaux bas-reliefs antiques qui soit à Rome: il se voit au palais Ruspoli & je l'ai publié dans mes Monumens de l'Antiquité ([1]). La principale figure de ce morceau, le jeune Thélephe, a tant de saillie, qu'on peut passer deux doigts entre la tête & la table sur laquelle la figure est épargnée. A côté & au dessous de Télephe est un cheval, qui a nécessairement un saillant plus doux, étant plus enfoncé; & devant le cheval il y a un Eucyer de moyen âge, tenu avec encore moins de saillie. Vis-à-vis du jeune Héros est assise Augé sa mere, à qui il donne la main; la mere a plus de relief que l'Ecuyer

(1) Monum. Ant. ined. No. 72.

l'Ecuyer & le cheval, mais elle en a moins que le fils, ſurtout par rapport à la tête. Au deſſus de ces figures on voit ſuſpendus une épée & un bouclier, qui ſont rendus avec un ſaillant très-modéré. Dans la Villa Albani il y a un Faune presque grand comme le naturel, qui joue avec un chien & qui eſt traité avec la même dégradation. Il en eſt de même d'un petit ſujet, repréſentant une offrande, ainſi que d'un ſacrifice que fait Titus, & que j'ai publié dans mes Monumens de l'Antiquité (1).

(1) Monum. Ant. ined. No. 178.



CHA-



CHAPITRE VIII.

De la Peinture des Anciens.

Après avoir discuté les parties qui concernent la Sculpture, nous examinerons dans ce huitieme & dernier chapitre de l'Art Grec la Peinture des Anciens. Nous en pouvons parler & juger avec plus de connoissance de cause, aujourd'hui que les fouilles d'Herculanum & celles des autres villes ensevelies si long-tems sous les cendres du Vesuve, nous ont rendus plusieurs centaines de tableaux antiques. Malgré cette ample collection nous sommes encore réduits à juger d'une partie par l'autre. Il est certain que dans notre appréciation de la peinture antique, nous sommes toujours nécessités à nous déterminer autant par le récit des Ecrivains que par l'inspection des yeux: heureux encore de pouvoir

Introduction.

rassembler, comme après un naufrage, quelques débris dispersés!

Dans ce chapitre, divisé en cinq sections, je me propose de donner des éclaircissemens sur cet objet essentiel de l'Art. Dans la premiere section je ferai mention des principales découvertes faites en différens endroits, dans la seconde je communiquerai mes conjectures, savoir si les tableaux en question ont été faits par des Maîtres Grecs ou Romains; dans la troisieme, je m'étendrai sur le coloris d'une façon propre à expliquer quelques passages des Anciens; dans la quatrieme j'examinerai le caractere de quelques Peintres anciens, & dans la cinquieme je toucherai quelque chose de la Peinture en mosaïque.

I. Découverte des tableaux antiques peints sur le mur.

A Rome on a découvert beaucoup plus de peintures anciennes qu'on n'a cru jusques ici. Mais plusieurs de ces peintures ne se sont point conservées, soit parce qu'elles ont été négligées anciennement, soit parce qu'elles ont été altérées par l'air, comme cela est arrivé par rapport à quelques morceaux, à la découverte desquels je me suis trouvé présent. Il est d'expérience que l'air extérieur, lorsqu'il se fait jour dans des voûtes souterraines qui ont été inaccessibles pendant plusieurs siecles, dévore non seulement les couleurs, mais il détruit aussi l'enduit du mur preparé pour la peinture.

A. Peintures qu'on a trouvées à Rome, & dont il ne reste plus que les dessins.

C'est à ces accidens sans doute qu'il faut attribuer le sort des différens tableaux, dont on conserve les dessins coloriés dans la bibliothéque du Vatican, dans le cabinet du Cardinal Albani & dans d'autres endroits. Les originaux, d'après lesquels sont faits les dessins du Vatican, se trouvoient en grande partie dans les

les bains de Titus; ils ont été dessinés par Pietre Sante Bartoli & par François son fils. Du reste ces morceaux ne paroissent pas dessinés imédiatement d'après les originaux; il est plus vraisemblable de croire qu'ils ont été faits d'après des dessins antérieurs, qui datent des tems de Raphaël.

Quoiqu'il en soit, j'ai publié quatre morceaux de ces peintures dans mes Monumens de l'Antiquité. Le premier tableau tiré de ces bains, est composé de quatre figures & représente Pallas musicienne qui tient deux flûtes qu'elle semble vouloir jetter, après qu'une de Nymphes de la riviere, dans laquelle la Déesse étoit venue se mirer, lui eut dit qu'elle se déformoit le visage lorsqu'elle jouoit de ces instrumens (1). Le second tableau, de deux figures, représente encore Pallas qui offre à Pâris, en lui montrant un diadéme, l'Empire de l'Asie, s'il veut lui adjuger le prix de la beauté (2). Le troisieme tableau, de quatre figures, représente Hélene assise sur un siege derriere lequel est appuyée une de ses suivantes, peut-être Astyanassa la plus connue d'entre elles. Pâris, placé vis-à-vis, prend une fleche des mains de l'Amour qui est au milieu, tandis qu'Hélene porte la main à l'arc (3). Le quatrieme tableau, de cinq figures, est Telemaque, accompagné de Pisistrate, dans la maison de Ménelas: Hélene pour charmer la mélancolie du fils d'Ulysse, lui présente le Nepenthès dans un cratere, coupe profonde (4).

B. Peintures conservées à Rome.

Les Peintures antiques qui se trouvent actuellement à Rome, sont la Vénus, & la Pallas ou *Roma* tenant le

(1) Monum. Ant. ined. No. 18.
(2) Ibid. No. 113.
(3) Ibid. No. 114.
(4) Ibid. No. 160.

le Palladium, placées toutes deux au palais Barberini: de plus les Nôces Aldobrandines, le prétendu Marcus Coriolan, l'Oedipe de la Villa Altieri, les ſept morceaux antiques de la galerie du College Romain, & deux tableaux de la Villa Albani.

La figure de Vénus eſt grande comme nature, & celle de Roma eſt un peu plus grande. Celle-ci eſt aſſiſe & celle-là eſt couchée. Carle-Maratte a réparé la Vénus, y a ajouté des Amours & d'autres acceſſoires. Cette figure fut trouvée lorsqu'on jeta les fondemens du palais Barberini, & l'on croit que celle de Roma fut découverte dans le même endroit. La copie de ce tableau, faite pour l'Empereur Ferdinand III. étoit accompagnée d'une notice qui portoit que cette peinture avoit été découverte en 1656 près du baptiſtere de Conſtantin (1): par cette raiſon on croit que c'eſt un ouvrage de ce tems. J'apprends par une lettre manuscrite du Commandeur del Pozzo adreſſée à Heinſius, que ce tableau avoit été découvert le ſept Avril 1655, mais on n'y dit pas en quel endroit. La Chauſſe en a fait une deſcription (2). Un autre tableau, nommé Rome triomphante (3), & composé de pluſieurs figures, ſe trouvoit dans le même palais, mais il n'exiſte plus. Je conjecture qu'il a péri de vétuſté, ainſi qu'il eſt arrivé à un autre morceau appellé la Nymphée du même endroit (4).

Le troiſieme tableau qui ſe voit à Rome, les Nôces de la Villa Aldobrandine, eſt composé de pluſieurs

(1) Lambec. Comment. bibl. Vindob. L. 3. p. 376.

(2) Muſ. Rom. p. 119.

(3) Spon, Rech. d'Antiq. p. 195. Montf. Ant. expl. T. 1. P. 1. pl. 193.

(4) Holſten. Comment. in Vat. Pict. Nymph.

ſieurs ſigures d'environ deux palmes de hauteur; il ſut trouvé non loin de Ste. Marie Majeure dans l'emplacement où furent jadis les jardins de Mécene (1). Ce morceau antique repréſente, comme je crois l'avoir prouvé dans mes Monumens de l'Antiquité, les Nôces de Thétis & de Pélée: on y voit trois Déeſſes des Saiſons, ou trois Muſes, qui chantent & qui exécutent l'épithalame (2).

Le quatrieme tableau, connu ſous la fauſſe dénomination de Coriolan, n'a point péri, comme l'avance l'Abbé Dubos (3); on le voit encore aujourd'hui dans les grottes des thermes de Titus, où étoit placée autrefois la ſtatue du Laocoon.

Le cinquieme tableau, repréſentant Oedipe, eſt peut-être le plus mauvais de tous ceux que je viens de citer, du moins conſidéré dans l'état qu'il ſe trouve maintenant (4). Ce morceau n'eſt remarquable que par rapport à une circonſtance qui n'a été obſervée, à ce que je ſache, par aucun Ecrivain moderne; auſſi a-t-elle été ignorée par Bellori, qui l'a ſupprimée dans le deſſin qu'il en donne. C'eſt à dire qu'on reconnoît encore dans la partie d'en haut de ce tableau & comme dans le lointain où il a le plus ſouffert, un Anier qui fait marcher ſon âne avec un bâton. Le Peintre y aura repréſenté l'âne, ſur lequel Oedipe chargea le Sphinx, qui ſe précipita du haut du mont Phicée, & qu'il transporta ainſi à Thébes. Du reſte il ne faut nulle-

(1) Zuccar. Idea de Pittori. L. 2. p. 37.
(2) Monum. Ant. p. 60.
(3) Réfl. ſur la Poëſie. Tom. I. p. 378.
(4) Bartoli, Pitt. de' Sepolcr. de' Naſoni. tav. 19.

nullement s'étonner de n'y pas voir le Sphinx, tout le tableau ayant été retouché.

A l'égard des sept tableaux qui sont au college de St. Ignace, ils ont été découverts dans ce siecle & tirés d'une grotte au pied du mont Palatin, à côté du grand cirque. Les meilleurs de ces tableaux sont un Satyre qui boit dans une corne, morceau de la hauteur de deux palmes, & un petit paysage avec des figures de la grandeur d'un palme, jolie piece supérieure à bien des paysages du cabinet d'Herculanum. C'est au même endroit & dans le même tems qu'on a trouvé une des Peintures de la Villa Albani, que l'Abbé Franchini, alors Ministre du Grand-Duc de Toscane à Rome, choisit de préférence aux sept autres. Des mains de cet Abbé, le morceau passa dans celles du Cardinal Passionei, après la mort duquel il fut placé dans l'endroit où on le voit maintenant. On regarde ce tableau, gravé par Ph. Morghen, comme un supplément aux Peintures antiques publiées par P. S. Bartoli. Dans l'espérance d'en donner une explication plus vraisemblable, je l'ai fait dessiner & graver avec exactitude, pour l'insérer dans mes Monumens de l'Antiquité (1). Au milieu du tableau on voit sur une base une petite figure d'homme non drapée, le casque en tête, le bras gauche élevé & chargé d'un bouclier, & la main droite armée d'une courte massue garnie de plusieurs pointes, assez semblable à celles dont on se servoient anciennement en Allemagne. D'un côté de la base est à terre un petit autel, & de l'autre un grand réchaud, tous les deux fumans. A chaque côté il y a une figure de femme drapée, la tête surmontée d'un

(1) Monum. Ant. ined. No. 177.

d'un diadême; l'une répand de l'encens sur l'autel, & l'autre paroît en faire autant d'une main, tandis qu'elle tient de l'autre un plat garni de fruits, assez ressemblans à des figues. J'ai cru voir sur ce tableau un sacrifice que Livie & Octavie, épouse & sœur d'Auguste, font à Mars, comme les Dames Romaines avoient coutume d'en faire séparément des hommes le premier de mars, fête qui de-là fut appellée *Matronalis* (1). Horace parle d'un sacrifice que firent les deux Dames en question, sans dire à quelle Divinité, après l'heureux retour d'Auguste de son expédition en Espagne (2).

Un autre tableau de la Villa Albani, découvert il y a environ trois ans dans une chambre d'un ancien bourg, à cinq miles de Rome, sur la voie Appienne, porte un palme & demi de hauteur & la moitié autant de largeur (3). Il représente un paysage, orné de fabriques, d'animaux & de figurines, qui sont traités avec une grande liberté de pinceau, avec un beau ton de couleur, & en même tems avec une véritable intelligence des lointains sur les derniers sites. Le principal édifice est une haute porte d'une seule arcade, dans laquelle on voit suspendue la traverse supérieure d'une herse, attachée par des chaînes autour d'un cylindre, pour lever & abattre la herse. Au dessus de l'arcade il y a une guérite. Cette porte conduit à un pont sur lequel on fait passer des bœufs: la riviere qui passe sous le pont se décharge dans la mer. Au bord de la riviere on apperçoit un arbre, avec un petit berceau placé entre les branches; à d'autres bran-

(1) Ovid. Fast. L. 3. v. 169. (2) Horat. L. 3. od. 14. v. 5.
(3) Monum. Ant. ined. N. 208.

ches où voit des rubans, qu'on étoit dans l'usage d'appendre à des arbres comme des especes de vœux (1). C'est ainsi que Stace introduit Tidée, pere de Diomede, faisant vœu d'appendre à un arbre en l'honneur de Pallas des bandeletes de pourpre bordées de blanc (2). Xerxès orna un arbre de joyaux précieux (3). Quoiqu'il en soit, sous l'arbre de notre paysage on remarque des tombeaux qu'on avoit coutume d'ériger sous des arbres: il y croissoit quelquefois des plantes & des arbustes (4). Une figure qui repose sur un de ces tombeaux, indique un grand chemin, le long duquel les Romains bâtissoient leurs sépulcres.

Je passe sous silence différens petits morceaux, découverts les années 1722 & 1724, dans les ruines du palais des Empereurs. Ces peintures antiques, ayant été trouvées dans la Villa Farnese sur le mont Palatin, furent enlevées du mur avec l'enduit sur lequel elles avoient été exécutées & transportées à Parme. De-là elles passerent à Naples, où elles resterent vingt ans enfermées dans des caisses sous des voûtes humides avec les autres trésors de la galerie Farnese de Parme. Lorsqu'on les en tira, on apperçut à peine les traces de la peinture: c'est dans cet état qu'on a exposé ces Antiques à la galerie Royale de Capo di Monte à Naples. Parmi les peintures tirées des ruines en question, il s'est conservée une Caryatide avec la corniche qu'elle porte,

(1) Philostr. L. 2. icon. 34. p. 559. Prudent. contr. Sym. L. 2. p. 335. l. 29.

(2) Theb. L. 2. v. 739. Conf. Ibid. L. 12. v. 502. Ejusd. Sylv. L. 4. carm. 4.

(3) Aelian. var. hist. L. 2. c. 14.

(4) Horat. epod. 5. v. 17. Plin. L. 16. c. 87.

porte, & ſe trouve à Portici au nombre des peintures d'Herculanum.

Un autre tableau, trouvé au mont Palatin, repréſentant Hélene qui deſcend du vaiſſeau & qui s'appuye ſur Pâris, ſe voit gravé dans l'ouvrage de Turnbull ſur la Peinture antique. —

C. Peintures du cabinet d'Herculanum.

Enfin lorſqu'il reſtoit peu d'eſpoir de trouver à Rome & dans ſes environs des ouvrages importans de Peinture antique, on fit la découverte remarquable des villes enſevélies ſous les laves du Veſuve. Le nombre des tableaux qu'on en a tirés, monte a mille & quelques centaines. Ces peintures, faites en détrempe ſur le mur, ont été enlevées avec leur enduit & expoſées au cabinet d'Herculanum. Quelques unes ont été découvertes dans les ruines des édifices d'Herculanum même; d'autres ſont tirées des maiſons de la ville de Stabia, & les dernieres ont été trouvées a Pompéïa: car les fouilles de cette ville furent commencées plus tard que celles des autres.

a. Deſcription générale de quelques grands tableaux.

Les trois tableaux les plus grands d'Herculanum, étoient peint dans les niches d'un temple rond de médiocre grandeur: ce ſont Théſée, vainqueur du Minotaure, la naiſſance de Téléphe, Chiron & Achille. La figure de Théſée ne donne pas l'idée de la beauté de ce jeune héros qui, étant entré un jour dans Athene, fut pris pour une jeune fille (1). Je voudrois le voir avec de longs cheveux flottans, tels que les portoit auſſi Jaſon, lorſqu'il vint pour la premiere fois dans la même ville: car Pindare nous apprend que Théſée reſſembloit à Jaſon, dont la beauté étoit telle, que lorſqu'il paroiſ-

(1) Pauſan. L. I. p. 40. l. 11.

paroiſſoit, tout le peuple étoit frappé d'étonnement & croyoit voir Apollon, Bacchus ou Mars (1). Dans la naiſſance de Télephe, Hercule ne reſſemble guere à un Alcide Grec; d'ailleurs les autres têtes de cette compoſition ſont de forme commune. L'attitude d'Achille eſt poſée & tranquille, mais ſa phyſionomie donne beaucoup à penſer. Ses traits expreſſifs annoncent le Héros futur, & on lit dans ſes yeux attentifs dirigés ſur le Centaure Chiron, l'ardeur d'apprendre & d'achever la carriere de l'inſtruction, pour ſignaler par de hauts faits le petit nombre de jours que le deſtin lui a marqués. Sur ſon front paroît une noble honte & un reproche ſecret ſur ſon incapacité; ſon Maître vient de lui prendre le Plectrum de la main & lui fait toucher la lyre, en lui montrant en quoi il a manqué. Achille étoit beau, ſelon le ſentiment d'Ariſtote (2). La douceur de ſa phyſionomie & les graces de ſa jeuneſſe étoient mêlées de fierté & de ſenſibilité.

Il ſeroit à ſouhaiter que les quatre deſſins de ce cabinet, exécutés ſur marbre & parmi lesquels il y en a un qui eſt marqué du nom du Peintre & de ceux des figures, fuſſent de la main d'un plus grand Maître. Ce Artiſte ſe nommoit Aléxandre, & il étoit d'Athene; mais ces morceaux ne donnent pas une haute idée de ſa capacité. Les airs de tête ſont communs, & les mains ſont mal deſſinées: l'on ſait que c'eſt le travail des extrémités de la figure qui fait connoître l'Artiſte. Ces peintures monochromes, ou d'une couleur, ſont faites avec du cinabre qui a noirci au feu, comme il arrive ordinairement. Ci-après je diſcuterai encore ce genre de peinture.

Les

(1) Pind. Pyth. 4.

(2) Rhet. L. 1. p. 21. l. 10. ed. Opp. Sylburg. T. 1.

Les plus beaux de ces tableaux, ſont ſans contredit ceux qui repréſentent des Danſeuſes, des Bacchantes & des Centaures; ces figures qui n'ont pas tout-à-fait un palme de hauteur & qui ſont peintes ſur un fond noir, décelent une main ſavante & une touche vigoureuſe. Malgre cela on déſiroit de découvrir un plus grand nombre de tableaux d'une compoſition plus riche & d'une exécution plus terminée. Ce deſir fut auſſi rempli vers la fin de l'année 1761.

b. Deſcriptions particuliere de quatre petits tableaux.

Les ouvriers, en travaillant dans l'ancienne ville de Stabia, arriverent dans une chambre qu'ils trouverent presqu'entierement démeublée. En continuant l'excavation, ils ſentirent au bas d'une muraille de la terre ſolide &, ayant frappé deſſus, ils découvrirent quatre morceaux de mur, dont deux furent briſés par les coups de pioche. C'étoient quatre tableaux enlevés des murailles; ils étoient appuyés contre la paroi & adoſſés deux à deux, de façon que le côté peint étoit tourné en dehors. Les découvertes faites enſuite dans la ville de Pompeïa, prouvent que ces tableaux n'avoient pas été apportés d'ailleurs, comme je l'avois conjecturé d'abord, mais qu'ils avoient été anciennement enlevés des murailles. Car dans les édifices de cette derniere ville on voit encore, ſoit des tableaux entiers, ſoit des têtes de figures, ſciés à une certaine épaiſſeur des murailles. Selon toutes les apparances, cette opération ſe fit immédiatement après que cet endroit fut couvert par les cendres du Veſuve. Il paroît que les habitans effrayés, ont eu le tems avant de prendre la fuite, de ſauver une partie de leurs effets; il paroît de plus, qu'après ce terrible accident, & lorsque l'éruption eut un peu ceſſé, ils retournerent dans leurs villes abandonnées, ſe frayerent un

un chemin à leurs demeures au travers des cendres & des pierres ponce, & chercherent à emporter leurs meubles & leurs ustenciles. Les piédestaux dégarnis & les chambres dépouillées, nous montrent qu'ils enleverent de leurs maisons, non seulement les statues, mais aussi les gonds & les pentures d'airain des portes ainsi que les seuils de marbre: de-là il est naturel de croire qu'ils voulurent aussi sauver de la destruction les peintures exécutées sur les murailles. Cependant comme il y a très-peu de ces peintures d'enlevées, je suppose qu'une nouvelle éruption des cendres brulantes du Vesuve les empêcha d'exécuter ce dessein. Il est à croire que c'est par cette raison que les quatre tableaux en question sont restés dans la chambre.

Nous observerons que ces tableaux ont une bordure peinte, avec des filets de différentes couleurs: le filet extérieur est blanc, celui du milieu est violet, & le troisieme, entouré de lignes brunes, est verd: ces trois filets pris ensemble sont de la largueur du bout du petit doigt, & se trouvent entourés encore d'une raie blanche, large d'un doigt. Les figures sont de deux palmes & deux pouces mesure Romaine. Quoique ces tableaux aient été gravés & décrits dans le quatrieme Tome des Peintures d'Herculanum (1), peu de tems après la premiere publication de l'Histoire de l'Art, je n'ai pas cru devoir retrancher de cette nouvelle édition les notices que j'en avois données alors, attendu que l'ouvrage d'Herculanum n'est pas entre les mains de tout le monde, & que je crois avoir rencontré juste dans la description que je fais du troisieme tableau.

Le

(1) Pitt. Ercol. T. 4. tav. 41. 42. 43. 44.

Le premier tableau eſt compoſé de quatre figures de femme. La figure principale, le viſage tourné en avant eſt aſſiſe ſur une chaiſe: de la main droite, elle ſoutient ſon manteau, qui eſt relevé jusque ſur le derriere de la tête & qui eſt de drap violet, avec une bordure de verd de mer. La robe eſt couleur de chair. Elle poſe la main droite ſur l'épaule d'une jeune & jolie fille, habillée de blanc & qui eſt vue de profil, en ſe tenant appuyée ſur la chaiſe de la premiere figure & en ſe ſoutenant le menton de la main droite. La premiere figure, pour marque de ſa dignité, repoſe les pieds ſur un marchepied. A côté d'elle, debout & le viſage tourné en avant, eſt une belle figure de femme qui ſe fait arranger les cheveux: elle tient la main gauche dans ſon ſein, & laiſſe tomber la main droite, avec les doigts de laquelle elle fait le mouvement d'une perſonne qui cherche l'accord ſur un clavier. Sa robe eſt blanche & a des manches étroites, qui vont jusques aux poignets; ſon manteau violet eſt garni d'une bordure brodée de la largeur d'un pouce. La figure qui lui arrange les cheveux eſt placée plus haut & vue de profil, de maniere pourtant que l'on apperçoit les cils des paupieres de l'œil caché; & à l'autre œil les poils des ſourcils ſont indiqués plus diſtinctement qu'ils ne le ſont aux autres figures. Son attention ſe lit dans ſon regard & ſur ſes lèvres qu'elle tient fermées. A côté d'elle on voit une petite table à trois pieds qui n'a que cinq pouces de hauteur, de ſorte qu'elle n'atteint qu'au milieu des cuiſſes de la figure voiſine; cette table ornée de ciſelures, eſt ſurmontée d'une petite caſſette, & parſemée de rameaux de laurier; un bandeau violet qu'on y remarque encore, eſt deſtiné ſans doute à parer la tête de la figure qu'on coiffe. Sous

la table il y a un vaſe élégant presque de la hauteur de la table: ce vaſe qui eſt avec un anſe, eſt de verre, ce qui ſe voit par ſa transparance & ſa couleur.

Le ſecond tableau paroît repréſenter un Poëte tragique. Il eſt aſſis, ayant le viſage tourné en avant, & le corps revêtu d'une robe longue & blanche, qui lui deſcend jusque ſur les pieds, telle qu'en portoient les perſonnages tragiques ([1]): les manches en ſont étroites & vont jusques aux poignets. Ce Poëte, qui eſt ſans barbe, paroît âgé d'une cinquantaine d'années. Je ne ſaurois dire lequel des célèbres Tragiques Grecs eſt repréſenté ici. Car Sophocle & Euripide ont de la barbe; Eſchyle eſt auſſi barbu ſur une pierre gravée du cabinet de Stoſch ([2]), où il eſt repréſenté au moment qu'un aigle laiſſe tomber une tortue ſur ſa tête, accident dont il mourut. Notre perſonnage eſt entouré au deſſous de la poitrine d'une bande jaune, de la largeur du petit doigt, ce qui pouroit faire alluſion à la Muſe tragique, qui a ſouvent une ceinture plus large que les autres Muſes ([3]), ainſi que je l'ai déja obſervé plus haut. De la main droite, il tient perpendiculairement un grand bâton de la longueur d'une pique, garni par le haut d'un bouton jaune de la largeur d'un doigt. C'eſt ainſi qu'Homere, dans ſon Apothéoſe, tient un bâton ou un ſceptre dans la main. On voit encore les veſtiges d'un pareil bâton à la figure aſſiſe & endommagée d'Euripide, qui porte ſon nom & qui eſt à la Villa Albani ([4]), ce qui eſt confirmé par l'attitude

(1) Lucian. Jupit. Tragœd. p. 151. l. 28. ed. Grœv.

(2) Deſcr. des Pier. gr. du cab. de Stoſch. p. 417. Monum. Ant. ined. No. 167.

(3) Monum. Ant. ined. No. 46.

(4) Ibid. 168.

tude élevée du bras mutilé. On pouroit auſſi mettre un thyrſe dans la main d'Euripide & des autres Tragiques, ſuivant l'épigramme Grecque, faite ſur ce Poëte (1). Auſſi dans la reſtauration de cette figure, on lui a donné le thyrſe. Ici notre Tragique tient de la main gauche une épée, poſée en travers ſur la cuiſſe gauche; les deux cuiſſes ſont couvertes d'une étoffe rouge, de couleur changeante & tombant en même tems le long du ſiege. Le ceinturon de l'épée eſt verd. Cette épée peut avoir la même ſignification que celle que tient la figure allégorique de l'Iliade dans l'Apothéoſe d'Homere: car l'Iliade renferme la plupart des ſujets traités par les Poëtes tragiques. Une figure de femme, drapée de jaune (2), & ayant l'épaule droite découverte, tourne le dos au Poëte. Elle plie le genou droit devant un masque tragique, coiffé d'un tour de cheveux très-haut nommé OGKOS, & poſé ſur un châſſis, comme ſur une baſe. Le masque eſt dans une eſpece de caiſſe peu profonde, dont les ais des côtés ſont découpés de haut en bas. Cette caiſſe eſt revêtue d'un drap bleu, garni par le haut de bandes blanches au bout desquelles pendent des cordons avec un nœud. La figure agenouillée qui projecte ſon ombre au haut de cette baſe, écrit ſur cette même baſe avec un pinceau probablement le nom d'une tragédie: mais au lieu de lettres on ne voit que des traits ébauchés. Je crois que c'eſt Melpomene, & cela avec d'autant plus de fondement que cette figure eſt

(1) Anthol. L. 5. — — — *ην γαρ ιδεσθαι*
Οια τε του θυμεληισιν εν Ατθισα θυρσα τινασσων.

(2) Barnes, dans les Phéniciennes d'Euripide, v. 1498. traduit *ϛολιδα κροκοεσσαν* par *ſtolam fimbriatam*, comme s'il eut douté que les Anciens portaſſent des habits jaunes.

eſt repréſentée comme vierge: car elle a les cheveux noués ſur la tête, ce qui n'étoit uſité, comme nous l'avons dit plus haut, que par les perſonnes non mariées. Derriere le châſſis & le masque, on voit une figure d'homme, qui s'appuye des deux mains ſur un bâton long & qui dirige ſa vue ſur la figure qui écrit. Le Poëte tragique porte auſſi ſa vue ſur la même figure.

Le troiſieme tableau eſt compoſé de deux hommes nuds avec un cheval. L'un, le viſage tourné en avant, eſt aſſis & montre une grande attention aux diſcours de l'autre: jeune, plein d'ardeur & d'intrépidité dans la phyſionomie, il ſembleroit repréſenter Achille. Le ſiege de ſa chaiſe eſt garni d'un drap couleur de pourpre, qui couvre en même tems la cuiſſe droite, ſur laquelle repoſe la main droite, tandis que la gauche s'appuye ſur le bras de la chaiſe. Son manteau qui deſcend par derriere eſt auſſi rouge. Cette couleur qui ſied bien aux héros & aux guerriers, étoit celle des Spartiates à la guerre. Les bras de la chaiſe s'élevent ſur des Sphinx qui repoſent ſur le ſiege, comme on le voit à une chaiſe de Jupiter ſur un bas-relief du palais Albani (1), de ſorte que les bras ſont aſſés haut. A un des pieds de la chaiſe eſt appuyée une épée dans ſon fourreau, longue de ſix pouces, avec un ceinturon verd, comme celui de l'épée du Poëte tragique. Cette épée tient au ceinturon au moyen de deux anneaux attachés à la garniture ſupérieure du fourreau. L'autre figure placée debout, s'appuye ſur un bâton, qu'elle ſoutient de la main gauche

(1) Bartoli, Admir. Rom. N. 48. Montfaucon, Ant. expl. T. 1. pl. 15. A l'égard du Sphinx, Bartoli l'a pris pour un Grifon. —

gauche ſous l'aiſſelle droite: attitude ſemblable à celle de Pâris ſur une pierre gravée (1). Cette figure à laquelle il manque la tête, ainſi qu'à celle du cheval, a le bras droit levé, comme une perſonne qui raconte, & une de ſes jambes croiſée ſur l'aûtre. Le jeune héros paroît être Antiloque, le plus jeune des fils de Neſtor, qui apporte à Achille conſterné la nouvelle de la mort de Patrocle. Cette conjecture acquiert un nouveau dégré de vraiſſemblance par la forme du bâtiment dans lequel l'action eſt repréſentée: car il donne une idée du pavillon de planches, dans lequel Achille ſe trouvoit, lorsqu'on vint lui annoncer cette funeſte nouvelle.

Le quatrieme tableau eſt de cinq figures. La premiere eſt une femme aſſiſe, avec une épaule découverte, la tête couronnée de lierre & de fleurs, & tenant dans ſa main gauche une feuille écrite & déroulée qu'elle montre de la main droite. Elle eſt habillée de violet & elle porte des ſouliers jaunes, comme ſont les chauſſures de la figure qui ſe fait coiffer dans le premier tableau. Vis-à-vis d'elle eſt aſſiſe une jeune Joueuſe de harpe, qui touche de la main gauche cet inſtrument, nommé barbytus, haut de quatre pouces & demi; elle tient dans ſa main droite une clef d'inſtrument, ſurmontée de deux crochets, aſſez ſemblable à un γ Grec, avec cette différence que les deux crochets ſe recourbent, comme on le voit plus clairement à une de ces clefs de bronze du même cabinet, dont les crochets ſe terminent en têtes de cheval. Dans le cabinet de M. d'Hamilton à Naples il ſe trouve une autre belle clef de bronze chargée de pluſieurs or-

 nemens.

(1) Monum. Ant. ined. No. 112.

nemens. Et peut-être que l'inſtrument que la Muſe Erato tient dans ſa main ſur un tableau d'Herculanum (1), n'eſt pas un plectrum, comme il eſt dit dans la deſcription, mais une clef d'inſtrument: car il a deux crochets recourbés en dedans; d'ailleurs le plectrum lui eſt inutile, puisqu'elle joue du pſaltérion de la main gauche. La harpe de notre figure a ſept chevilles ſur ſon manche, appellé ANTYX CHORDAN (2), & par conſéquent autant de cordes ſur ſa touche. Entre ces deux figures eſt aſſis un Joueur de flûte, vêtu de blanc; il joue en même tems de deux flûtes droites, de couleur jaune & de la longueur d'un demi palme. Les deux longues flûtes droites étoient ſans doute celles qu'on nommoit flûtes Doriennes, car la flûte Phrygienne étoit recourbée ſur le devant. Elles s'embouchoient au moyen d'une bande ou muſeliere appellée STOMION, ou bien PHORBEION, PHORBEIAS, qu'on attachoit derriere les oreilles. Sur ces flûtes il y a différentes inciſions, qui dénotent, ou autant de pieces, ou une flûte de roſeau, avec ſes diviſions & ſes nœuds. L'on ſait que la canne ou le roſeau ordinaire ſervoit non ſeulement à tailler des chalumeaux, nommés *Syrinx*, mais auſſi à faire des flûtes. Quant au roſeau qui croiſſoit près d'Orchomene en Béotie, il étoit ſans nœud, & préféré pour cet uſage à tout autre, parce qu'on pouvoit le creuſer ſans interruption (3). Les flûtes, compoſées de pluſieurs pieces, comme celles ſur notre tableau, s'appelloient EMBATÎRIOI, *gradarii*, parce qu'elles ont différens dégrés. Les pieces des flûtes d'os, dont il ſe trouve un grand nombre dans le cabinet d'Herculanum, n'ont point d'emboîtures, & ſont faites pour

(1) Pitt. d'Ercol. T. 2. tav. 6. (2) Eurip. Hippolit. v. 1135. (3) Plin. L. 16. c. 66.

pour être montées ſur un autre tuyau. Ce tuyau étoit de métal, ou de bois creuſé: on en conſerve un pétrifié, renfermant deux pieces de flûte. Dans le cabinet de Cortone on voit une flûte antique d'ivoire, dont les pieces ſont montées ſur un tuyau d'argent. Je remarquerai à cette occaſion que les monumens antiques qui repréſentent des Muſiciens, jouant de deux flûtes, la droite & la gauche, ou qui figùrent ces inſtrumens ſeuls, nous offrent les deux flûtes d'une épaiſſeur égale. Au lieu qu'il réſulte du paſſage de Pline que je viens de citer, que la flûte gauche a dû être plus forte que la droite, puisqu'elle étoit faite de la tige d'en bas, & qu'on prenoit la partie d'en haut du roſeau pour faire la flûte droite.

Indépendamment de ces tableaux, il s'en trouve encore quelques autres qui ſont de la même main, comme on le voit clairement, mais qui ne ſont pas bien conſervés. Le morceau le plus ſingulier & le moins connu, repréſente Apollon, la tête entourée de rayons; il eſt aſſis ſur le char du ſoleil, indiqué par deux roues avec les moyeux qui s'en ſont conſervés. Cette figure eſt nue jusqu'au corps inférieur, & elle a les cuiſſes couvertes d'une draperie verte, ce qui peut déſigner que le lever du ſoleil répand la riante verdure ſur l'univers. Sur l'épaule gauche de cet Apollon on voit une belle main de femme, appartenant à une figure dont il n'exiſte plus que des débris; elle ſoutenoit en l'air une draperie blanche & mince qui flottoit au deſſus de Phébus. Cette figure, placée derriere le Dieu du jour paroît être l'Aurore, qui va ſe retirer & qui découvre auparavant le ſoleil à la terre. c. Notice d'autres tableaux du mêmeGenre.

Ces tableaux, composés de petites figures d'un très-beau fini, ſembloient encore faire déſirer des morceaux d. Deſcription de deux

beaux tableaux du temple d'Isis à Pompéia.

ceaux d'une touche plus libre & d'une maniere plus hardie. Ce desir a été aussi rempli par deux tableaux qu'on a découvert à Pompéïa dans une grande chambre derriere le temple d'Isis, & qu'on a exposés dans le cabinet d'Herculanum. Ces deux morceaux composés de figures moitié grandes comme nature, figurent l'histoire d'Isis ou d'Io. Sur l'un Io est caractérisée par deux cornes sur la tête & représentée nue, sa draperie rabatue jusques aux cuisses. Elle est portée par un Triton, ou par Protée, & elle se repose sur l'épaule gauche de ce Dieu, qui la soutient de la main gauche. Io se soutient aussi de la main gauche, pendant qu'elle donne la droite à une belle figure de femme entierement drapée, qui lui prend la main droite, & qui tient dans l'autre un serpent court avec un cou enflé. Cette figure est assise sur une base, ayant derriere elle un enfant qui joue avec un vase, nommé *situla*. On voit encore derriere la même figure un jeune homme debout, l'épaule gauche découverte, & représentant probablement Mercure: car il tient dans sa main droite élevée un sistre & dans sa main gauche un caducée, avec un très-petit vase, ou *situla*, attaché au poignet de la même main. Une quatrieme figure, debout comme Mercure, & drapée de blanc comme les autres figures, à l'exception du Triton, tient pareillement un sistre dans la main droite & un bâton mince dans la main gauche. Le Triton, ou le Dieu Protée, sort de la mer ou du Nil derriere des écueils qui sont comme blanchis par l'écume des flots. A gauche on voit un crocodille de couleur d'acier & à droite un Sphinx sur un piedestal.

Le second tableau représente Io, Mercure & Argus Io, la tête pareillement surmontée de cornes, est assise vêtue de blanc. Mercure debout sur un rocher, repose

pose sur sa jambe gauche, tenant dans sa main gauche un caducée d'une forme singuliere, de sorte que les serpens qui ornent cette verge y font deux fois le tour; de la main droite il présente à Argus une flûte de roseau. Cet Argus à la forme d'un jeune homme, dont les cuisses sont couvertes d'une draperie rouge, & dont la figure d'ailleurs n'a rien d'extraordinaire.

Dans la description de ces peintures je me suis conformé à cette maxime qui veut qu'on décrive ou qu'on omette, ce que nous voudrions que les Anciens eussent décrit ou omis. Il est certain que nous saurions le plus grand gré à Pausanias, s'il nous avoit fait connoître plusieurs fameux ouvrages des Peintres de la Grece, & s'il nous en avoit donné des descriptions aussi détaillées que celles qu'il nous a laissées des tableaux de Polygnote conservés à Delphe.

II. Si ces Peintures ont été faites par des Maitres Grecs ou Romains?

Après cette notice historique des peintures antiques qui se trouvent à Rome, & surtout de celles qui sont dans le cabinet d'Herculanum, l'on seroit curieux sans doute d'en connoître les Maîtres & de savoir s'ils étoient Grecs ou Romains? Je serois charmé de pouvoir satisfaire à cette curiosité; mais je l'avoue, mes connoissances ne s'étendent pas jusqu'à pouvoir déterminer cette différence. Si l'un des camaïeux, ou des dessins coloriés sur marbre du cabinet d'Herculanum, ne portoit pas le nom d'Aléxandre Peintre Athénien, nous serions fort embarrassés à quelle nation donner ce morceau. Il est incontestable que dans les tems les plus reculés, les Romains se servoient de Peintres Grecs. Ce qui fut pratiqué même dans les petites villes, comme à celle d'Ardée non loin de Rome, où Marcus Ludius peignit le temple de Junon (1). Cet Artiste, natif

(1) Plin. L. 35. c. 37.

natif d'Etolie & un de ces Esclaves fugitif de Sparte, connus sous le nom d'Hilote, avoit placé son nom en langue Romaine & en caractere d'une forme très-ancienne sur son ouvrage. Il paroît aussi par le résultat de la narration de Pline, au sujet de Damophile & de Gorgasus, deux Peintres Grecs qui peignirent à Rome dans un temple de Cérès & qui mirent leurs noms sous leurs ouvrages, que ce fait n'est pas arrivé dans les derniers tems de la république (1).

Quoiqu'il en soit, il est très-probable que la plupart des tableaux qui nous sont parvenus, ont été composés par des Grecs, attendu que les Grands de Rome entretenoient à leur service des Peintres qui étoient des Affranchis, & qui par conséquent n'étoient pas Romains d'origine. Ce qui est facile à prouver, soit par le nom d'un Artiste de cette condition parmi les Officiers des Empereurs, sur une inscription d'Antium conservée au Capitole (2), soit par la description d'un portique d'Antium que Néron fit orner par un Affranchi de peintures qui consistoient en figures de Gladiateurs. Or comme ces tableaux, à l'exception de quelques uns comme nous l'avons dit, ont été tirés d'un temple d'Herculanum, les autres des maisons de campagne & des demeures des particuliers, il est à présumer qu'ils ont été peints par des Affranchis. Un tableau d'Herculanum, sur lequel on lit le mot de DIDV, pouroit bien avoir été peint par un Affranchi né ou élevé à Rome. C'est ce qui nous explique les plaintes de Pline sur la décadence de la peinture. Une des principales raisons qu'il nous allégue, c'est que de son tems, & même avant lui, cet Art n'étoit pas cultivé par des per-

(1) Plin. L. 35. c. 45.

(2) Vulp. Tab. Ant. illustr. p. 17.

personnes *honnêtes: Non est spectata honestis manibus* (1).

Il ne paroît pourtant pas que ce fut par mépris pour la peinture, qu'elle devint l'occupation des Affranchis. Il y a même toute apparence qu'Amulius, qui peignit la maison d'or de Néron, & que Cornelius Pinus avec Accius Priscus qui montrerent leurs talens à la restauration du temple de la Vertu & de l'Honneur par Vespasien (2), furent tous trois citoyens Romains. Cependant comme nous savons que les Arts d'imitation, & particulierement celui de la peinture, n'avoient été exercé chez les Grecs que par des personnes de condition libre, & que ces mêmes Arts avoient été ravalés chez les Romains jusqu'aux Affranchis, il est naturel de croire que dès-lors la peinture, ayant perdu son caractere de dignité, s'acheminoit à grands pas vers sa décadence. Dès le tems des Empereurs, la peinture n'étoit plus ce qu'elle avoit été, tellement que Pétrone se plaint qu'on n'y trouvoit plus la moindre étincelle de ce feu qui animoit les anciens Maîtres. Ce qui accéléra encore la chûte de cet Art, ce fut le nouveau genre de peinture, mis en vogue sous Auguste par un second Ludius. Ce Peintre orna les appartemens de paysages, de marines, de forêts & de cent autres objets de peu d'importance (3). Aussi Vitruve se plaint-il de ce goût pour les petites choses, introduit de son tems; il nous apprend qu'auparavant les sujets des tableaux, exécutés sur les murailles des demeures, avoient été instructifs & tirés de l'histoire des Dieux & des Héros: ils pouvoient par conséquent être appellés à juste titre des

(1) Plin. 35. c. 7. p. 179. (2) Plin. L. 3. c. 37.
(3) Ibid.

Vesuve, de façon pourtant qu'on apperçoit encore par-ci par-là des traces de l'ancienne couleur rouge.

c. De la Peinture monochrome sur les vases de terre cuite.

Enfin les monumens les plus nombreux dans ce genre de peinture, sont les vases en terre cuite, dont la plupart sont peints d'une seule couleur & peuvent par conséquent être appellés *monochromes*, comme je l'ai fait voir au livre des Etrusques. C'est ainsi qu'on peint encore des vases dans tous les pays du monde.

B. Du ton capital dans le coloris.

L'Art de la peinture ayant fait des progrès, & ayant trouvé la lumiere & les ombres, augmenta encore de hardiesse, & plaça entre les clairs & les bruns la couleur locale, ou la couleur naturelle à chaque objet, procédé que les Grecs nommoient le *Ton* de la couleur. C'est ainsi que nous nous exprimons encore aujourd'hui, lorsque nous disons d'une peinture qu'elle est traitée dans le vrai ton de la couleur. Pline dit que cette splendeur, terme par lequel il rend le mot de ton, est tout autre chose que la lumiere, & qu'on la place entre les jours & les ombres. *Deinde adjectus est splendor; alius hic quam lumen: quem quia inter hoc & umbram esset, appellaverant tonon* (1). Car il est certain que les jours & les ombres ne donnent pas la vraie couleur d'un objet. Je pense que c'est ainsi qu'il faut entendre ce passage obscur, qu'on a interprété de différentes manieres. On parvenoit à la perfection du coloris par ces deux artifices, & par l'harmonie du ton capital, ainsi que par l'industrie des couleurs rompues & mixtes, dont l'union opérée au moyen des demi-teintes s'appelloit ARMOGÎ chez les Grecs, comme Pline nous l'apprend dans le même endroit. Chez les Romains les couleurs hautes & fortes

(1) Plin. L. 35. c. 11.

fortes s'appelloient *Saturi*, & les teintes suaves & adoucies se nommoient *Diluti* (1).

Après ces remarques critiques sur le coloris des Anciens, l'on voudroit connoître sans doute la façon de peindre des Artistes de l'Antiquité. Mais on ne peut rien dire de positif sur la manœuvre en général des Peintres anciens, & l'on ne peut donner des notices que de la peinture antique exécutée sur les murailles. Ainsi les observations que je vais faire ne sont pas toujours applicables à la peinture faite sur des tables de bois: les Anciens auront traité ce dernier genre d'une maniere diverse comme font aujourd'hui les Modernes.

C. Des Peintures exécutées sur les murailles en général.

L'on peut avancer comme une maxime générale que la maniere de peindre pratiquée par les Anciens étoit plus susceptible que celle des Modernes de parvenir à un haut dégré de vie, & à une grande vérité de carnation, parce que toutes les couleurs à l'huile perdent de leur fraîcheur & de leur éclat. A l'égard des tableaux sur bois, nous savons que les Anciens aimoient à peindre sur des fonds blancs (2): peut-être par la même raison qu'ils cherchoient, suivant Platon (3), la laine la plus blanche pour teindre en pourpre.

a. Des contour des figures coloriées.

La premiere peinture linéaire, exécutée par des simples traits de couleur blanche, fut toujours conservée, lors même qu'on terminoit les figures avec leurs couleurs naturelles, ainsi que nous l'avons observé plus haut. On étoit dans l'usage de tracer avec le pinceau les contours des objets qu'on se proposoit de colorier. Cette pratique se manifeste sur un long morceau de muraille peinte, trouvé à Pompéïa, morceau sur lequel la couleur s'est

(1) Plin. L. 9. c. 64. (2) Galen. de usu part. L. 10. c. 3.
(3) Polit. L. 4. p. 407. l. 6. edit. Basil.

s'eſt tellement enlevée par écaille, qu'il n'y eſt reſté que les contours blancs tracés ſur l'enduit du mur. Il réſulte de-là que les Peintres anciens différoient des modernes dans la maniere de deſſiner leurs figures ſur la muraille. On ſait que nos Peintres à fresque ſe ſervent d'un outil pointu pour imprimer ſur un enduit frais les contours de leurs figures: tandis que les Artiſtes anciens, ayant acquis plus de facilité par les fréquentes occaſions qu'ils avoient de peindre ſur les murailles, ſe ſervoient du pinceau même pour coucher les figures ſur l'enduit. Parmi tant de centaines de tableaux, que j'ai examinés avec attention au cabinet d'Herculanum, je n'en ai trouvé aucun ſur lequel on découvre les traces de l'impreſſion des contours.

b. Des lumieres & des ombres.

Dans la plupart des peintures antiques exécutées ſur les murailles, les lumieres & les ombres y ſont placées par des traits parallels, & ſouvent par des coups de pinceaux croiſés, procédé que Pline appelle *inciſuras* (1), & que les Italiens nomment *tratteggiare:* car c'eſt ainſi qu'on peint encore aujourd'hui ſur les murailles. D'autres peintures ſont contraſtées avec des maſſes entieres de couleurs fuyantes, mécaniſme qu'on remarque à la Vénus Barberini. Du reſte on apperçoit le même faire aux quatre jolis tableaux du cabinet d'Herculanum, dont on a vu la deſcription ci-devant, ainſi qu'à d'autres morceaux antiques d'un beau fini. Cependant quelques tableaux de ce cabinet nous offrent à la fois les deux manieres de nuancer, tel que celui de Chiron & d'Achille: le Centaure eſt peint avec des hachures & le jeune Héros eſt traité avec des maſſes entieres.

Les

(1) Plin. l. 33. c. 57. p. 77.

Les plus beaux tableaux d'Herculanum, qui ſont les Danſeuſes, les Nymphes & les Centaures, figures hautes d'un palme exécutées ſur un fond noir, paroiſſent avoir été jetées avec autant de feu que le premieres penſées d'un deſſin.

Il eſt encore à remarquer que la plupart de ces tableaux ne ſont pas peints ſur de la chaux humide, mais ſur un champ ſec, ce qui eſt très-viſible à quelques figures qui ſe ſont enlevées par écailles, de maniere qu'on voit diſtinctement le fond ſur lequel elles ſont exécutées. Le tableau ſur lequel on apperçoit le mieux ce procédé, eſt celui de Chiron & d'Achille, où l'on voit que les ornemens de l'ordre Dorique ont été peints avant les figures, de ſorte qu'on y a fait le contraire de ce qui ſe pratique ordinairement. Pour nos Artiſtes, ils procédent comme l'exige la nature des choſes: ils compoſent d'abord leurs figures, puis ils exécutent le fond de leur tableau. Dans le morceau en queſtion cet ordre eſt renverſé.

c. Remarque particuliere ſur la façon d'opérer.

Pour ne rien paſſer de ce qui concerne la Peinture des Anciens, je parlerai encore de la ſtatue de Diane du cabinet d'Herculanum, travaillée dans le ſtyle antique, & décrite déja à l'article des Etruſques, figure à laquelle pluſieurs parties de la draperie ſont peintes, entre autres la bordure de la robe. Quoiqu'il ſoit plus probable que cette ſtatue eſt plutôt un ouvrage Etruſque que Grec, il pouroit pourtant paroître par un paſſage de Platon, que ce goût a regné également en Grece. Platon dit par forme de comparaiſon: „Comme ſi quelqu'un, qui nous „trouveroit occupés à peindre des ſtatues, vouloit nous „critiquer de ce que nous ne mettons pas les plus bel„les couleurs ſur les plus belles parties de la figure, „de ce que nous ne colorons pas de pourpre, mais

D. Des ſtatues peintes.

„de noir, les yeux qui ſont les plus belles parties du „viſage &c. ([1]).“ J'ai rendu le ſens du texte, qu'on trouvera en note, comme je l'ai compris. Il ſera difficile de l'interpréter autrement, tant qu'on ne poura pas prouver, que le mot ANDRIAS, qui ſignifie une ſtatue en général, ne puiſſe être auſſi entendu d'un tableau: ce que je remets à la déciſion de ceux qui ont plus d'érudition que moi.

IV. Du caractere de quelques Peintres anciens.

L'éclairciſſement d'une expreſſion d'Ariſtote & l'explication d'un paſſage obſcur de Pline, m'ayant fourni l'occaſion de parler du coloris des anciens Maîtres, je profite encore du jugement du Philoſophe de Stagyre ſur trois Peintres Grecs, pour dire mon ſentiment ſur le caractere de ces Artiſtes. Polygnote, dit-il, peignit ſes figures meilleures, Pauſon les peignit pires & Dionyſius plus reſſemblantes ([2]). J'ignore ſi M. le Comte de Caylus a relevé ce paſſage &, au cas qu'il l'ait fait, s'il en a ſaiſi le ſens: car je n'ai pas ſous les yeux ce qu'il a fait inſérer dans les Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres ſur la peinture des Anciens. C'eſt au Lecteur à nous comparer & à nous juger ſur ce paſſage. Quant à l'explication que nous en donne Caſtelvetro, elle décele ſi peu de connoiſſance de la part de l'Auteur qu'elle ne mérite paş la peine d'être réfutée. Voici, ſelon moi, ce qu'Ariſtote veut enſeigner. Polygnote peignit ſes figures meilleures, ainſi que notre Critique l'exige de tout bon Peintre ([3]), c'eſt à dire, il leur imprima un caractere de grandeur au deſſus de la

(1) Plat. Polit. L. 4. p. 403. Ωσπερ αν ει ημας ανδριαντας γραφοντας προσελθων αν τις εψεγε λεγων, οτι ου τοις καλλιστοις τα ζωα τα καλλιστα φαρμακα προστιθεμεν οι γαρ οφθαλμοι καλλιστον ον, ουκ οστρειω ενκαληλιμμενοι ειεν, αλλα μελανι κ. τ. λ.

(2) Ariſtot. Poet. c. 2. p. 235.

(3) Id. c. 18. p. 285.

la prestance & de la conformation des hommes. Comme ce Maître, ainsi que la plupart des Peintres de l'Antiquité, représentoit des histoires tirées de la Mythologie des Dieux & des tems héroïques, il s'attachoit à rendre ses figures ressemblantes aux Héros & à figurer la nature dans son plus bel idéal. Pauson les peignit pires, ce qui n'est vraisemblablement pas une critique contre l'Artiste: car Aristote le cite comme un grand Peintre & le place à côté de Polygnote. L'objet de cette comparaison empruntée de ces trois Peintres, est incontestablement de mieux faire sentir les trois différentes especes d'imitation, MIMÎSEÔN, soit dans l'Art poëtique, soit dans celui de la saltation. Par conséquent Aristote aura voulu dire, que les tableaux de Polygnote sont à la Peinture, ce que les pieces tragiques & héroïques sont à la Poësie, & que les figures de Pauson sont dans l'Art de peindre, ce que les personnages comiques sont dans la comédie qui représente les caracteres pires qu'ils ne sont. C'est ce que notre Philosophe établit dans le même chapitre & ailleurs en disant: „Que les „Comiques, pour mieux corriger les mœurs, représentent les folies des hommes dans un plus haut dégré „qu'elles ne sont véritablement, & cela pour mieux „faire sortir les caracteres ridicules (1)." De-là nous pouvons tirer la conclusion, que Pauson peignit plutôt dans le goût comique, que dans le genre héroïque & tragique: que son talent fut de présenter le ridicule, qui doit être aussi la fin de la comédie. Car le ridicule, continue Aristote, représente les personnes du plus mauvais côté: TOU AISCHROU ESTI TO GELOION MORION. Tandis que Dionysius, Artiste que Pline

 place

(1) Aristot. Poet. c. 4. (Η μεν βελτιους μιμεισθαι βουλεται των νυν (Κωμῳδια) χειρους, ἡ δε (τραγῳδια) Κωμῳδια μιμησις φαυλοτερων.

place au nombre des plus fameux Peintres ([1]), tenoit un milieu entre Polygnote & Paufon. L'on peut dire que Dionyfius, étoit à Polygnote, ce qu'Euripide étoit à Sophocle: celui-ci repréfentoit les femmes comme elles devoient être, & celui-là comme elles étoient. Dionyfius, au rapport d'Elien ([2]), imitoit Polygnote en tout, PLÎN TOU MEGETHOUS, excepté dans la grandeur, c'eft à dire qu'il n'avoit pas le fublime de fon modele. Ce jugement fur le caractere de notre Peintre, fert en même tems de commentaire à une notice de Pline fur le même Artifte, notice qui eft entierement différente du fens qu'on lui a donné jusqu'ici. *Dionyfius*, dit-il, *nihil aliud quam homines pinxit, ob id Antropographus cognominatus:* c'eft à dire, il a peint les hommes comme des hommes, fans les élever au deffus de leur configuration ordinaire, & c'eft-ce qui lui a fait donner le furnom d'*Antropographus*. A l'égard de cette méthode il n'a pu la mettre en pratique qu'en donnant à fes figures, foit comiques foit tragiques, toute la reffemblance de certaines perfonnes, ou de certains modeles vivans, qu'il aura peints fans y avoir ajouté le moindre idéal. Il paroît affez qu'il s'eft fervi, pour fes compofitions pittoresques, de ce que nous nommons figures académiques.

V. De la décadence de la Peinture chez les Anciens.

Les Auteurs anciens, à commencer par Vitruve, font des plaintes fréquentes fur la décadence de la Peinture. L'Architecte Romain s'éleve avec force contre la mode introduite de fon tems de décorer les murs des bâtimens & des appartemens de repréfentations frivoles qui ne difent rien à l'efprit, tels que des vues, des étangs, des ports & chofes femblables, tandis que les anciens

(1) Plin. L. 35. c. 40. §. 43. (2) Varr. hift. L. 4. c. 3.

anciens Grecs faisoient exécuter sur les murailles de leurs édifices des sujets tirés de la mythologie des Dieux & de l'histoire des Héros. C'est de ces tableaux vides que se moque Lucien, en disant: „Ce ne sont pas des „villes & des montagnes que je cherche dans les tableaux; „je veux y voir des hommes, & savoir par leurs attitudes „& leurs actions ce qu'ils font & ce qu'ils disent (1).“

Il manqueroit quelque chose à ces recherches sur la peinture des Anciens, si je ne donnois pas quelque notice des ouvrages exécutés en mosaïque, sorte de peinture, composée de plusieurs petites pierres dures, ou de plusieurs petites pieces de verre de différentes couleurs. VI. De la Peinture en Mosaïque.

D'après cet exposé l'on voit qu'il y a des mosaïques de deux sortes. Les mosaïques les plus ordinaires de la premiere espece sont celles qui consistent en petites pierres carrées blanches & noires. Dans les ouvrages les plus fins de cette nature, composés de simples pierres, il paroît qu'on y a évité les couleurs vives, tels que le rouge, le vert & semblables, attendu qu'il ne se trouve point de marbre coloré d'une de ces couleurs uniques dans le plus haut & le plus beau ton. Ce qu'il y a de certain c'est que dans le plus beau morceau de ce genre, la mosaïque du Capitole représentant des colombes, l'Artiste n'y a pratiqué que des couleurs mattes. Quant aux mosaïques de la seconde espece, elles sont de toutes les couleurs possibles, mais de pâtes de verre. C'est ainsi que sont exécutés les deux morceaux du cabinet d'Herculanum, composés par Dioscoride de Samos. On en trouvera une description dans e volume suivant. Cependant je ne prétens pas soutenir A. Des deux sortes de Mosaïques.

(1) Contemplat. p. 346.

tenir que les peintures en mosaïque ne renferment pas des couleurs jaunes, rouges & autres, ce qui seroit démenti par l'inspection des yeux, je parle seulement du plus haut dégré de force de quelques unes de ces couleurs.

B. De l'usage de la Mosaïque.

La mosaïque étoit singulierement destinée pour les pavés des temples & des autres édifices. Ensuite ce genre de peinture a servi à revêtir les voûtes des bâtimens, ainsi que nous le voyons encore aujourd'hui à une galerie souterraine de la fameuse Villa Adriana à Tivoli, usage qui a été aussi pratiqué dans les tems modernes, témoin la grande & la petite coupole de St. Pierre de Rome. Ces sortes de pavés sont composés de pierres de la grandeur de l'ongle du petit doigt. Quand on en rencontre avec des ornemens particuliers, on en fait des tables; aussi se trouve-t-il de ces tables dans plusieurs cabinets de Rome, entre autre à celui du Capitole. Les pierres qui composent la fameuse mosaïque de Palestrine sont de la grandeur que je viens d'indiquer. Dans les appartemens somptueux, on exécutoit quelquefois au milieu ou en d'autres endroits du pavé des figures de différentes couleurs, surtout lorsque le reste est composé de pierres blanches & noires: c'est de cette espece qu'est la mosaïque d'un salon découvert au dessous de Palestrine il y a peu d'années. Les morceaux d'une exécution très-fine se trouvent fournis par le bas & sur les côtés de petites plaques de marbre, & par conséquent incrustés dans le gros de l'ouvrage. C'est dans cet état qu'on trouva les colombes antiques & les deux morceaux de Dioscoride dans le pavé de deux sallons d'un bâtiment de Pompéia.

Conclusion.

J'ai voulu laisser le plaisir aux Amateurs & aux Artistes de faire leurs réflexions sur les préceptes & les

les observations renfermés dans ce chapitre. Je me flatte cependant qu'on y trouvera des remarques propres à rectifier bien des fausses notions, données par des Ecrivains qui ont couru la même carriere. Mais j'avertis les uns & les autres, que s'ils ont le tems & l'occasion de contempler les ouvrages de l'Art, à l'aide de ce Traité, d'établir en principe qu'il n'y a rien de petit dans l'Art. Qu'ils se mettent bien dans la tête que ce qui leur paroît si facile à saisir & à expliquer, est la plupart du tems comme l'œuf de Christophe Colombe. Du reste il est impossible de trouver & d'examiner dans l'espace d'un ou de deux mois, le fit-on le livre à la main, toutes les Antiques que j'ai remarquées. De même que le peu fait plus ou moins la différence entre les Artistes, de même aussi les prétendues minuties font connoître l'Observateur attentif: le petit conduit au grand. La différence est considérable entre les observations sur l'Art & les recherches savantes sur les antiquités. Ici il est difficile de faire de nouvelles découvertes, attendu que tout ce qui est monument public a été examiné: là au contraire il vous suffit de chercher pour trouver, & les choses les plus connues vous offrent des beautés. L'Art n'est pas épuisé. Le beau & l'utile ne sauroient être saisis d'un seul regard, comme se l'est imaginé certain Peintre Allemand qui a passé quinze jours à Rome. Le solide est en profondeur, & non en superficie. Le premier coup d'œil jeté sur une belle statue par un homme doué de sentiment, est comme le premier regard porté sur la vaste mer. Sa vue se perd & se fixe, mais après une contemplation réïtérée son ame se replie sur elle méme, ses yeux deviennent plus calmes, & dès-lors il est en état de passer du tout aux parties. Qu'on s'explique à soi-même les ouvrages de l'Art, comme on devroit ex-

pliquer aux autres un Ancien! Il en eſt ordinairement de l'inſpection d'une antique comme de la lecture d'un livre: on croit entendre ce qu'on lit, & s'agit-il de l'expliquer, il ſe trouve qu'on ne l'entend plus. Autre choſe eſt de lire Homere, autre choſe eſt de le traduire en liſant.



LIVRE



LIVRE CINQUIEME.

DE L'ART CHEZ LES ROMAINS.

CHAPITRE I.

Examen du prétendu ſtyle des Romains dans l'Art.

Après avoir diſcuté l'Art Grec, je me conformerai à l'idée commune au ſujet d'un ſtyle pratiqué par les Romains, & j'entrerai dans quelques détails ſur les productions des Sculpteurs de cette nation: car nos Antiquaires & nos Artiſtes parlent d'un ſtyle de l'Art propres aux Statuaires Romains. I. Des ouvrages de la Sculpture Romaine.

On voyoit jadis, & l'on voit encore aujourd'hui des ouvrages de l'Art, ſoit ſtatues, ſoit bas-reliefs, les A. Ouvrages avec des inſ-

cRiptions Romaines.

uns avec des inscriptions, les autres avec les noms des Artistes. Parmi les ouvrages chargés d'inscriptions, je citerai la figure (1) que l'on découvrit il y a plus de deux cents ans près de St. Vîte dans l'Archevêché de Salzbourg, & que l'Archevêque & Cardinal Mathieu Lange, fit placer dans sa résidence. Cette statue de grandeur naturelle, est de bronze & ressemble pour l'attitude au Méléagre du Belvedere nommé faussement Antinoüs. Une autre statue de bronze, toute semblable à celle-là, portant la même inscription au même endroit, c'est à dire sur la cuisse, se trouve dans le jardin d'Aranjuez, château de plaisance du Roi d'Espagne. Dans l'estampe, la figure de Salzbourg tient une hache d'arme qui est sans doute une addition moderne ajoutée par l'ignorance. Je rangerai dans la même classe une statue de Vénus au Belvedere, qu'avoit fait ériger, suivant son inscription gravée sur le soçle, un certain SALVSTIVS. A la Villa Ludovisi on voit une petite figure, haute d'un peu plus de trois palmes, représentant l'Espérance: cette figure travaillée dans le style Etrusque, porte sur sa base une inscription que j'ai rapportée dans le livre précédent (2). L'une des deux Victoires, dont j'ai fait mention dans le même endroit, porte un nom Romain sur une des bandelettes qui lui descendent en croix sur le dos.

A l'égard des bas-reliefs chargés d'inscriptions Romaines, j'en ai cité un au commencement du troisieme livre: il représente un garde-manger, & se trouve à la Villa Albani. Un autre ouvrage de cette espece est le fameux piedestal de marbre élevé sur la place de Pozzuoli & chargé sur ses quatre faces de bas-reliefs, dont les sujets

(1) Gruter. Inscr. p. 989. N. 3.

(2) Conf. Descr. des Pier. gr. du cab. de Stosch, p. 301.

ſujets repréſentent les figures ſymboliques de quatorze villes d'Aſie; les noms gravés au deſſous de chaque figure en caractere Romain font juger que tout l'ouvrage avoit été exécuté par un Artiſte Romain. Dans le volume ſuivant j'entrerai dans de plus long détails ſur ce monument, qui fut érigé à l'honneur de Tibere par quatorze villes de l'Aſie mineure. Un troiſieme ouvrage de ce genre eſt un bas-relief de la Villa Borgheſe, que j'ai publié dans mes Monumens de l'Antiquité [1]; il repréſente Antiope entre ſes deux fils, Amphion & Zéthus, avec le nom de chaque figure, écrit au deſſus de la tête en caractere Romain. Zéthus paroît avec un chapeau attaché derriere les épaules, pour déſigner ſa vie champêtre, & Amphion a le casque en tête, tenant ſa lyre à moitié cachée ſous ſa chlamyde. En expliquant ce monument j'ai parlé du casque, mais je n'en ai pu trouver la ſignification à l'égard d'Amphion qui n'étoit pas Guerrier; je me ſuis contenté de citer, comme un exemple d'un attribut dont on ne pouvoit pas rendre raiſon, une ſtatue d'Apollon des tems les plus reculés, la tête ſurmontée d'un casque & placée jadis à Amyclée. Maintenant je crois pouvoir deviner le double attribut d'Amphion, le casque & la lyre. Les ſcolies Grecques non imprimées ſur le Gorgias de Platon que le ſavant Muret a tirées d'un vieux manuſcript de l'ancienne bibliothéque Farneſe, & qu'il a ajoutées à ſon Platon, édition de Bâle, me font conjecturer que le ſujet de ce bas-relief eſt une ſcene de l'Antiope d'Euripide. Il faut que l'Auteur de ces ſcolis ſoit fort ancien; car il rapporte dans un endroit que la muraille que Platon nomme DIA MESON TEICHOS [2], ſubſiſtoit encore de ſon tems; il nous apprend auſſi quelle muraille ç'avoit été, ſavoir celle par laquelle Thémiſtocle

(1) Monum. Ant. ined. No. 85. (2) Gorg. p. 306. L. 30.

tocle ou Périclès réunit le grand port du Pirée avec le petit port de Munichia. Meursius, dans ses notes sur les Ecrivains qui ont parlé du Pirée, ne fait pas mention de ce passage, comme il auroit dû le faire à cause [illegible] nomination particuliere de cette muraille. Quant à Amphion, nous apprenons par un passage d'Horace [illegible] prêta l'oreille aux avis de son frere. Le Poëte [illegible] s'exprime ainsi:

Nec, cum venari volet ille, poemata panges.
Gratia sic fratrum geminorum Amphionis atque
Zethi dissiluit: donec suspecta severo
Conticuit lyra; fraternis cessisse putatur
Moribus Amphion.

Hor. L. 1. ep. 18.

Ce passage, qui n'a jamais été bien lumineux, devient clair par la note du Scoliaste de Platon: car Horace fait sans doute allusion à l'Antigone d'Euripide. Calliclès voulant persuader Socrate, d'abandonner les spéculations philosophiques & de se mêler des affaires publiques, lui reproche son goût pour les méditations, comme Zéthus reproche à Amphion sa passion pour la musique & son éloignement pour toute autre occupation. „Il paroît, lui dit-il, que je me trouve à ton égard „dans le même cas que Zéthus s'est trouvé à l'égard „d'Amphion dans Euripide: car je peux te dire ce que „le premier dit à son frere, que les occupations frivo„les te font négliger les choses les plus importantes (1).“ Ici le Scoliaste de Platon nous apprend que ces paroles se rapportent à un vers de la tragédie de l'Antiope d'Euripide, où Zéthus dit à Amphion, jette la lyre & prens les armes:

RIPSON TÎN LYRAN KECHRYSA DE TOÎS OPLOIS.

Je

(1) Gorg. L. 30.

Je penſe donc que l'Artiſte de notre bas-relief a voulu rendre l'idée du Poëte, en donnant à Amphion un casque & une lyre à moitié cachée, comme un homme prêt à ſuivre les conſeils de ſon frere. Je me flatte qu'on ne trouvera pas cette diggreſſion déplacée, d'autant plus [illegible]laircit un paſſage difficile de Platon & qu'elle [illegible]connoître une ſcene d'une tragédie d'Euripide un bas-r[illegible]te un vers; d'ailleurs elle répand du jour ſur [illegible]ment eſtimable de l'Art de l'antiquité fait par un Artiſte Romain.

Quant aux ouvrages Romains de la ſeconde eſpece avec les noms des Sculpteurs, il ſe trouve, en fait de ſtatues, un Eſculape très-médiocre dans la maiſon Veroſpi: ſur ſon ſocle on lit le nom d'ASSALECTVS. Mais en fait de bas-relief on voit à la Villa Albani un petit ouvrage, où un pere habillé en Sénateur, eſt aſſis ſur une chaiſe, poſant ſes pieds ſur une ſorte d'eſcabelle: comme Sculpteur il tient dans ſa main droite le buſte de ſon fils, & dans la main gauche un ébauchoir. Vis-à-vis de lui une femme ſemble répandre de l'encens ſur un candelabre. L'inſcription eſt: *B. Ouvrages avec le nom de l'Artiſte.*

C. LOLLIVS. ALCAMENES.
DEC. ET. DVVMVIR.

Du reſte cet Alcamene étoit Grec de naiſſance, mais Affranchi de la famille des Lollius; & à proprement parler il ne peut pas être conſidéré comme un Sculpteur Romain. Boiſſard rapporte dans ſes Antiquités Romaines une ſtatue avec cette inſcription (1): TITIVS. FECIT. Je ne citerai point les pierres gravées qui portent des

(1) De Rom. Urb. Topogr. & Antiquit. T. 3. fig. 132.

noms d'Artistes Romains, tels que ceux d'Espolianus, de Caïus, de Cneïus &c.

II. De l'imitation des Artistes Etrusques & Grecs

Cependant ces monumens ne sont pas suffisans pour établir un systême de l'Art, ni pour déterminer un style Romain particulier, différent de celui des Etrusques & des Grecs. Il n'y a guere d'apparence que les Artistes de Rome se soient formés un style à eux; mais il est probable que dans les tems les plus reculés ils aient imité les Etrusques dont ils adopterent plusieurs usages, surtout plusieurs coutumes religieuses. A l'égard des tems postérieurs & florissans de l'Art chez les Romains, il est à croire que le petit nombre de leurs Artistes, furent Disciples de ceux des Grecs. De sorte qu'il faut entendre dans son ensemble & comme une flatterie faite à Auguste, ce qu'Horace dit des Romains de son tems, lorsqu'il s'exprime ainsi:

Pingimus, atque
Psallimus, & Luctamur Achivis doctius unctis (1).

A. Preuves fournies par un vase de bronze, que les Romains imiterent les Etrusques.

Un vase de métal de forme cylindrique, conservé dans la galerie du college de St. Ignace à Rome, nous fournit une preuve incontestable que les Artistes Romains du tems de la république s'attacherent à imiter les ouvrages des Etrusques. D'abord le nom de l'Artiste même est gravé sur le couvercle, & il y est dit qu'il a fait cet ouvrage à Rome. Ensuite le style Etrusque se montre non seulement dans le dessin de plusieurs figures, mais aussi dans les caracteres des figures. Ce morceau porte environ deux palmes de hauteur, & un palme & demi de diamètre. Sur les bandelettes qui font le tour du vase, tant en haut qu'en bas, on remarque des

(1) Hor. L. 2. ep. 1. v. 33.

des ornemens; & sur l'espace du milieu on voit regner tout à l'entour une gravure faite au ciselet, représentant l'histoire des Argonautes, leur débarquement, le combat & la victoire de Pollux sur Amycus &c. J'ai choisi de ce morceau le champ qui nous offre trois des principales figures, Pollux, Amycus & Minerve, & j'en ai [illegible] la tête de ce chapitre, pour donner une [illegible] de[illegible] de l'ouvrage. Le couvercle autour du-[illegible] avoit représenté une chasse, est surmonté de trois figures debout, jettées en métal & hautes d'un demi palme, savoir la défunte, en l'honneur & en mémoire de qui ce vase fut déposé dans son tombeau, & deux Faunes avec des pieds d'hommes, suivant l'idée des Etrusques qui figuroient ainsi ces Demi-Dieux, ou avec des pieds & des queues de cheval, dont il se trouve aussi des exemples sur ce monument. La figure principale, placée au milieu des deux Faunes, appuye ses mains sur leurs épaules & au dessous on lit l'inscription suivante: d'un côté est le nom de la fille qui a fait faire ce monument à la mémoire de sa mere (1):

DINDIA·MACOLNIA·FILEA·DEDIT

De l'autre tôté est le nom de l'Artiste:

NOVIOS·PLAVTIOS·MED·ROMAI·FECID·

Les trois pieds qui servent de supports à ce vase, ont chacun leur représentation particuliere; sur l'un est Hercule,

(1) DINDIA. MACOLNIA. FILIA. DEDIT. NOVIOS. PLAVTIOS. ME. ROMAI. FECIT. MED. au lieu de ME. & ROMAI au lieu de ROMAE. Cette inscription nous indique la plus ancienne forme des lettres Romaines, & elles paroissent plus anciennes, ou du moins plus Etrusques, que celles de l'inscription de L. Corneil. Scipion Barbatus dans la bibliothéque Barberini, laquelle est la plus ancienne inscription Romaine gravée sur pierre. J'en ai parlé dans mes Remarques sur l'Architecture des Anciens, p. 5.

cule, avec la Vertu & la Volupté, personnifiées par des figures d'homme & non par des figures de femme, comme chez les Grecs.

III. Que la fausse idée, au sujet d'un style Romain dans l'Art vient de deux causes.

A. De la fausse explication des sujets de l'Art.

Le préjugé en faveur d'un style particulie[illegible] aux Artistes Romains, & différent du style Gr[illegible] de deux causes. La premiere est la fausse expli[illegible] figures représentées. L'on a voulu trouver un [illegible] l'histoire Romaine dans des sujets tirés de la m[illegible] Grecque, & par une suite nécessaire de cette mé[illegible] l'on n'a pas manqué d'attribuer l'ouvrage à un Artiste Romain: c'est ce que je crois avoir prouvé dans mon Essai sur l'Allégorie & dans ma Préface sur les Monumens de l'Antiquité. Telle est la conséquence qu'un Ecrivain superficiel tire de l'explication fautive d'une pierre gravée en creux du cabinet de Stosch (1). Cette pierre représente Polyxene que Pyrrhus sacrifie sur le tombeau de son pere Achille (2); mais notre raisonneur trouve dans ce sujet le viol de Lucrece. Il tire la preuve de son explication de la maniere Romaine du travail de la pierre qui, selon lui, s'y distingue évidemment. Toute l'évidence qu'on y découvre, c'est que, par les suites d'un mauvais raisonnement, on peut tirer une fausse these d'une fausse conclusion. Il auroit sans doute raisonné aussi conséquemment, s'il avoit eu à parler du beau grouppe, que j'appelle Oreste & Electre & qui est connu sous le nom de Papirius & de sa Mere, si le nom de l'Artiste Grec n'étoit pas gravé sur l'ouvrage.

B. Du respect mal entendu pour les productions des Grecs.

La seconde cause qui paroît avoir accrédité l'idée d'un style propre aux Romains, c'est le respect mal entendu qu'on a pour les ouvrages des Grecs. Comme il

(1) Scarfo Lettera &c. p. 51.

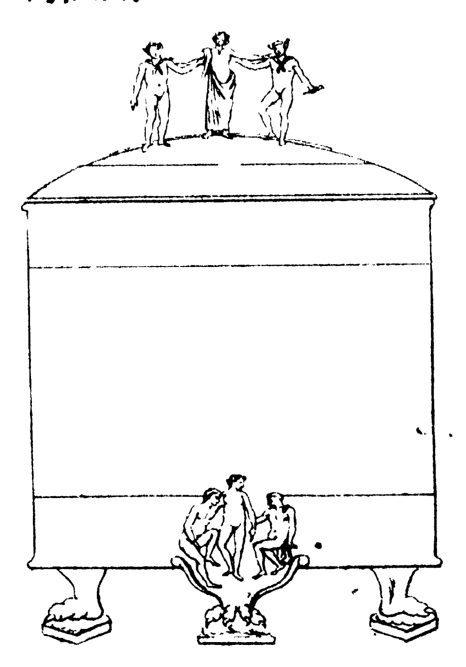
(2) Descr. des Pier. gr. du cab. de Stosch. p. 396.

il s'en trouve beaucoup de médiocres, on ne manque pas de les attribuer aux premiers: l'on croit être infiniment plus judicieux de mettre les défauts plutôt sur le [illegible] Romains que sur celui des Grecs. Ainsi l'on [illegible]s le nom d'ouvrages Romains tout ce qui pa[illegible]e, mais sans en particulariser les caracteres. [illegible]venir, qu'en comparant les médailles frap[illegible]e du tems de la République, à celles des [illegible]illes de la Grande-Grece ou de la partie citérieure de l'Italie, on diroit que les premieres sont des ouvrages faits par des commençans. J'ai encore fait cette remarque sur quelques centaines de médailles Romaines d'argent d'une parfaite conservation, qui ont été découvertes dans un vase de terre près de Lorette au commencement de 1758. Par rapport à ces médailles, qu'on peut regarder comme des monnoies publiques, il est à croire qu'elles ont été frappées par des Artistes Romains dans des tems où les Arts de la Grece n'avoient pas encore établi leur siege à Rome. Les ouvrages qui ne réquièrent pas une grande adresse, telles que les urnes sépulcrales, ne sont pas suffisans ni pour déterminer la beauté du dessin, ni pour établir le caractere du style, attendu que ces ouvrages étoient faits d'avance & exposés en vente en faveur des personnes de différentes condition, comme je l'ai déja observé.

C'est d'après ces sortes d'ouvrages qu'on a pris la fausse notion d'un style Romain. Il est constant toutefois que parmi les plus foibles productions de ce genre, il se trouve réellement des ouvrages Grecs, comme le prouvent leurs inscriptions en langue Grecque, qui sembleroient avoir été faites dans les derniers tems des Romains. En vertu de ses suppositions gratuites, je crois être en droit de regarder comme une chimere l'idée d'un style

Romain dans l'Art. Ce qu'il y a de certain pourtant, c'est que dans le tems même que les Artistes Romains pouvoient voir & imiter les ouvrages des Grecs, ils étoient bien loin de pouvoir les atteindre. Pline lui même atteste ce fait; il nous apprend que deux têtes colossales placées au Capitole, attiroient les regards des Spectateurs; que l'une étoit faite par le célèbre Chares, éleve de Lysippe, & l'autre par Décius, Statuaire Romain: mais que celle du dernier perdoit tellement à la comparaison, qu'elle paroissoit à peine l'ouvrage d'un Artiste médiocre (1).

(1) Plin. L. 34. c. 18.



CHA-



SCVLPTOR PROTOMEN FILII CONSIDERANS CVM VXORE.
IN HORTIS SVBVRB EMINENT CARD ALEX ALBANI

CHAPITRE II.

Histoire de l'Art à Rome.

I. L'Histoire de l'Art à Rome, sous les Rois.

Pour ne rien décider au hazard sur l'article des Romains, j'indiquerai dans ce second chapitre l'état de l'Art à Rome du tems des Rois & de la République. Il est vraisemblable que sous les Rois de Rome, il y eut peu ou point de Romains qui s'appliquassent au dessin, & surtout à la sculpture, parce que selon les loix de Numa il étoit défendu de représenter la Divinité sous une forme humaine, ainsi que Plutarque nous l'apprend (1). De sorte que cent soixante ans après le regne de ce Roi, ou, selon Varron (2), pendant les

(1) Numa, p. 118. l. 26.

(2) Ap. S. Augustin. Civit. Dei L. 4. c. 36.

les cent soixante & dix premieres années de Rome, on ne vit ni statues ni simulacres des Dieux dans les temples des Romains. Je dis dans les temples, ce qui signifie qu'il n'y eut aucune figure des Divinités à qui l'on rendit un culte religieux: car il y avoit à Rome des statues des Dieux dont nous allons parler. Il paroît seulement que ces figures n'étoient point placées dans les temples comme un objet de culte.

On se servoit pour les autres monumens publics d'Artistes Etrusques qui dans les premiers tems étoient à Rome ce qu'y furent par la suite les Artistes Grecs. Ce furent sans doute des Artistes Etrusques qui exécuterent la statue de Romulus, dont il a été fait mention dans le premier livre de cette Histoire. Nous ignorons si la louve de bronze du Capitole, qui allaite Romulus & Rémus, est celle dont Denys d'Halicarnasse parle comme d'un ouvrage de la plus haute antiquité (1), ou celle qui, suivant Ciceron, fut endommagée par la foudre (2). Ce qu'il y a de certain, c'est qu'on voit une fente considérable sur la cuisse de cet animal, & c'est peut-être là le dommage que lui a fait le tonnerre.

Tarquin l'ancien selon Pline (3), ou selon d'autres Tarquin le superbe (4), fit venir un Artiste de Fregella du pays des Volsques, ou, suivant Plutarque, des Artistes Etrusques de Veies, pour faire en terre cuite le Jupiter Olympien, & pour exécuter de même le quadrige qui fut placé sur le faîte du temple. D'autres prétendent que ce monument fut travaillé à Veies.
Caïa

(1) Ant. Rom. L. 1. p. 64. l. 19.
(2) De Divinat. L. 2. c. 20.
(3) Plin. L. 35. c. 45.
(4) Plutarch. Poblic. p. 158. l. 2.

Caïa Cécilia, femme de Tarquin l'ancien, fit mettre ſa propre ſtatue de bronze dans le temple du Dieu Sanga ([1]). Du tems de la République, pendant les troubles des Gracques, les ſtatues des Rois de Rome ſe voyoient encore à l'entrée du Capitole ([2]).

II. De l'Art dans les premiers tems de la République.

La ſimplicité des mœurs des premiers tems de la République, ne fourniſſoit pas de fréquentes occaſions à l'Art de s'exercer dans un état fondé & ſoutenu par les armes. Dans un article du traité que les Romains conclurent avec Porſenna après l'expulſion des Rois, il fut ſtipulé, que le fer ne ſeroit employé qu'à la fabrique des inſtrumens d'agriculture ([3]): circonſtance ſuffiſante pour nous faire juger que la ſculpture n'étoit guere pratiquée à Rome, puiſque cette défenſe privoit cet Art des outils néceſſaires. Le plus grand honneur que l'on rendit alors à un citoyen, fut de lui élever une colonne ([4]); & lorſqu'on commença à récompenſer le mérite par des ſtatues, la hauteur en fut fixée à trois pieds ([5]): meſure bien bornée pour le talent. Telle eſt donc la grandeur qu'il faut ſuppoſer à la ſtatue de bronze d'Horatius Coclès ([6]), érigée dans le temple de Vulcain; à la ſtatue équeſtre de Clélie, auſſi de bronze ([7]), qui exiſtoit encore du tems de Séneque ([8]); & à une infinité d'autres, faites dans les premiers tems de Rome. L'airain fut auſſi la matiere dont on fit d'autres monumens publics. L'on grava ſur des colonnes de bronze les nouvelles ordonnances,

(1) Scalig. Conjeƈt. in Varron. p. 171.

(2) Appian. de Bel. civ. L. 1. p. 168. l. 17.

(3) Plin. L. 34. c. 39.

(4) Plin. L. 34. c. 11.

(5) Id. L. c.

(6) Plutarch. Poblic. p. 192. l. 20.

(7) Plin. L. 34. c. 13.

(8) Conſolat. ad Marciam.

telle que celle qui permettoit au peuple de bâtir sur le mont Aventin (1), au commencement du quatrieme siecle de la fondation de Rome. Bientót après on éleva les colonnes auxquelles on appendit les tables des nouvelles loix données par les Décemvirs (2).

L'on peut supposer que la plupart des statues des Dieux, dans les premiers tems de la République, furent conformes à la grandeur & à la nature des temples qui n'étoient rien moins que magnifiques, à en juger par celui de la Fortune qui fut achevé dans un an (3): ce qui nous est confirmé par d'autres descriptions (4), ainsi que par quelques temples conservés, ou par les ruines de quelques autres.

Il y a toute apparance que ces statues furent exécutées par des Artistes Etrusques: du moins Pline l'assûre de l'Apollon colossal en bronze qui fut placé ensuite dans la bibliothéque du temple d'Auguste (5). Ce fut l'an 461 de Rome, ou dans la cent vingt-& unieme Olympiade, que Spurius Carvilius, vainqueur des Samnites, fit jetter cette statue en fonte par un Artiste Etrusque, en employant pour cet effet les casques, les cuirasses & les cuissarts des vaincus. L'on prétend qu'elle étoit si grande qu'elle pouvoit être vue de la montagne d'Albano, aujourd'hui Monte-Cavo. Spurius Cassius, Consul l'an de Rome 252, fit faire la premiere statue de Cerès en bronze (6). L'an 417 on érigea dans le Forum les premieres statues équestres aux

(1) Dionys. Halicarnass. Ant. Rom. L. 10. p. 628.
(2) Ibid. p. 649. l. 35.
(3) Dionys. Halic. Ant. Rom. L. 8. p. 305. l. 40.
(4) Nonn. ap. Scalig. Conject. in Varron. p. 17.
(5) Plin. L. 34. c. 18.
(6) Ibid. c. 19.

aux Consuls L. Furius Camillus & C. Mœnius, vainqueurs des Latins; mais l'Histoire ne dit point quelle en fut la matiere. Les Romains se servirent également de Peintres Étrusques: ce furent ces derniers qui ornerent de leurs ouvrages un temple de Cérès. Pline nous apprend qu'à la reconstruction de ce temple, on enleva ces peintures avec une partie de la muraille & qu'on les transporta ailleurs (1).

On commença fort tard à faire des monumens de marbre à Rome: ce qui est prouvé par l'inscription si connue (2) de L. Scipion Barbatus (3), un des plus illustres personnages de son siecle. Elle est gravée sur l'espece de pierre la plus commune, nommée Peperino. L'inscription de la colonne Rostrale de C. Duillius, du même tems, n'aura été gravée que sur une pierre semblable, & non pas sur du marbre, comme on voudroit le prouver par un passage de Silius (4). D'ailleurs les restes de l'inscription actuelle sont manifestement des tems postérieurs.

Jusques à l'an 454 de la fondation de Rome, c'est à dire jusques à la cent vingtieme Olympiade, les statues & les citoyens portoient de longs cheveux & de longues barbes (5): car ce ne fut que cette année qu'il vint des Barbiers de Sicile à Rome (6). Tite-Live rapporte (7), que le Consul M. Livius, s'étant éloigné de la ville pour quelque sujet de mécontentement,

(1) Plin. L. 35. c. 45.

(2) Sirmond. explic. hujus Inscr. Conf. Fabret. Inscr. p. 461.

(3) Liv. L. 35. c. 10.

(4) Rycq. de Capitol. c. 33. p. 124.

(5) Varro, de re rust. L. 2. c. 11. p. 54. Cic. Orat. pro M. Cœlio. c. 14.

(6) Plutarch. Camil. p. 254. l. 24.

(7) Liv. L. 27. c. 34.

ment, & s'étant laiſſé croitre la barbe, ne reparut à Rome à la ſollicitation du Sénat qu'après s'être fait raſer. Scipion l'Africain portoit de long cheveux à ſa premiere entrevue avec le Roi Maſſiniſſa (1).

III. De l'Art juſqu'à la cent vingtieme Olympiade.

Pendant la ſeconde guerre Punique, la peinture fut cultivée chez les Romains, même par les Patriciens. L'Hiſtoire nous apprend que Q. Fabius qui fut envoyé conſulter l'Oracle de Delphes, après la malheureuſe bataille de Cannes, reçut le ſurnom de *Pictor*, de l'Art qu'il pratiquoit (2), & l'étendit ſur pluſieurs perſonnages des Fabius, comme nous le voyons par quelques médailles. Une couple d'années après la bataille en queſtion, Tibérius Gracchus, après la victoire qu'il remporta ſur les Carthaginois, commandés par Hannon, fit peindre dans le temple de la Liberté à Rome, les réjouiſſances de ſon armée dans la ville de Benevent (3). Tite-Live nous apprend que les troupes furent traitées en pleines rues par les Beneventins. Comme la plupart étoient des eſclaves armés auxquels Gracchus, avec l'agrément du Sénat, avoit promis la liberté avant le combat, ces Soldats prirent leur repas le chapeau ſur la tête & le front ceint d'une bande de laine blanche en ſigne de leur affranchiſſement. Mais parmi ces Soldats il y en avoit pluſieurs qui n'avoient pas bien fait leur devoir, & ceux-là furent condamnés à prendre leurs repas debout tant que la guerre dureroit. Ainſi dans ce tableau on voyoit des Soldats à table, d'autres debout & des bourgeois qui les ſervoient. Le célèbre Pacuvius, neveu d'Ennius, étoit également Peintre & Poëte. Pline rapporte d'après Varron, qu'à la reconſtruction

(1) Liv. L. 28. c. 35. (2) Id. L. 22. c. 7.
(3) Id. L. 24. c. 16.

truction du temple de Cérès à Rome, Damophile & Gorgasus, Modeleurs & Peintres Grecs, l'ornerent de leurs ouvrages, après qu'on en eut enlevé & transporté ailleurs les anciennes peintures, exécutées jadis par des Artistes Etrusques, ainsi que nous l'avons dit plus haut. Voici l'expression de Pline: *Ante hanc aedem Tuscanica omnia in aedibus fuisse* (1). Pour moi j'entens ici des tableaux Etrusques. Il me semble que le P. Hardouin n'a point du tout saisi le sens de Pline, lorsqu'il croit qu'avant la reconstruction de ce temple toutes les figures avoient été de bronze.

IV. De l'Art après la seconde guerre Punique.

Dans la seconde guerre Punique les Romains déployerent toutes leurs forces & opposerent une fermeté qui triompha des obstacles. Malgré la défaite totale de plusieurs armées & la diminution sensible des citoyens réduits au nombre de 137000 (2), l'on vit ces peuples vers la fin de la guerre paroître en campagne avec vingt-trois Légions (3). Rome dans cette guerre, ainsi qu'Athene dans celle des Perses, prit une autre forme. Les Romains, ayant fait connoissance & alliance avec les Grecs, sentirent naître en eux le goût pour leurs Arts. Les premiers ouvrages Grecs furent apportés à Rome par Claudius Marcellus après la prise de Syracuse. Il employa les statues & les ouvrages de l'Art enlevés à cette ville à la décoration du Capitole & à l'ornement d'un temple qu'il consacra près de la porte de Capena (4). La ville de Capoue, réduite par les Romains, essuya le même sort. Q. Fulvius Flaccus, l'ayant dépouillée de ses ornemens, envoya toutes les statues à Rome (5).

Malgré

(1) Plin. L. 35. c. 45.
(2) Liv. L. 27. c. 36.
(3) Id. L. 26. c. 1.
(4) Liv. L. 25. c. 40. Plutarch. Marcel. p. 564.
(5) Id. L. 26. c. 34.

Malgré la quantité immense d'ouvrages de l'Art, enlevés aux vaincus, on ne laissa pas à Rome de faire de nouvelles statues des Divinités. Ce fut vers ce tems-là que les Tribuns du peuple employerent le produit des amendes pour faire placer des statues de bronze dans le temple de Cérès (1). Pendant la dix-septieme & derniere année de cette guerre les Ediles se servirent encore des amendes pour faire ériger dans le Capitole trois autres statues (2). Du même produit on fit peu de tems après trois nouvelles statues de bronze en l'honneur de Cérès, de *Liber Pater* & de *Libera* (3). L. Stertinius employa aussi le butin fait en Espagne pour faire élever sur le marché aux bœufs deux arcs de triomphe qui furent décorés de statues dorées (4). Tite-Live observe que les édifices publics nommés Basiliques, n'existoient pas encore alors à Rome (5).

Dans les processions publiques on portoit des statues de bois, comme il arriva deux ans après la prise de Syracuse (6) & la douzieme année de cette guerre. La foudre étant tombée dans le temple de *Juno Regina* sur le mont Palatin, il fut ordonné, pour détourner tout présage sinistre, de porter en procession deux statues de cette Déesse faites de bois de ciprès & tirées de son temple: ces statues étoient accompagnées de vingt-sept Vierges, portant des robes longues & chantant un hymne en l'honneur de la Déesse.

Lorsque Scipion l'Africain eut chassé les Carthaginois de toute l'Espagne, & qu'il fut sur le point d'aller les attaquer en Afrique même, les Romains envoye-

(1) Liv. L. 27. c. 6.
(2) Id. L. 30. c. 39.
(3) Id. L. 33. c. 25.
(4) Id. L. 33. c. 27.
(5) Id. L. 26. c. 27.
(6) Id. L. 27. c. 37.

voyerent à l'oracle de Delphe des figures de leurs Dieux faites de mille livres d'argent peſant enlevé aux vaincus, & en même tems une couronne d'or du poids de deux cents livres (1).

L. Quinctius, ayant terminé la guerre entre les Romains & Philippe, Roi de Macédoine, fit transporter de la Grece à Rome une grande quantité de ſtatues de bronze & de marbre, & une infinité de vaſes artiſtement travaillés: toutes ces richeſſes furent expoſées à la vue du peuple pendant ſon triomphe qui dura trois jours & qui date de la cent quarante-cinquieme Olympiade (2). Parmi ces tréſors il y avoit dix boucliers d'argent & un d'or, indépendamment de cent quatorze couronnes de ce dernier métal données en préſens par les villes Grecques. Peu de tems après, c'eſt à dire un an avant la guerre que les Romains firent à Antiochus le grand, Roi de Syrie, on érigea ſur le faîte du temple de Jupiter *Capitolin*, un quadrige doré, avec douze boucliers également dorés (3). Scipion l'Africain, s'étant offert de ſervir contre Antiochus en qualité de Lieutenant de ſon frere, fit conſtruire, avant ſon départ pour l'Aſie, un arc de triomphe ſur la montée du Capitole & l'orna de ſept ſtatues dorées, & de deux chevaux: devant l'arc il plaça deux grands baſſins de marbre (4).

V. De l'Art après la guerre contre le Roi Antiochus.

Jusqu'à la cent quarante ſeptieme Olympiade, & jusqu'à l'époque de la victoire remportée ſur Antiochus par Lucius Scipion, frere de l'Africain, les ſtatues des Divinités placées dans les temples de Rome, étoient

(1) Liv. L. 28. c. 45.
(2) Id. L. 34. c. 52.
(3) Id. L. 35. c. 41.
(4) Id. L. 37. c. 3.

étoient pour la plupart de bois ou d'argile (1); & il y avoit alors très-peu de bâtimens publics dans cette ville, qui eussent quelque apparence de somptuosité (2). Mais cette victoire, en rendant les Romains maîtres de l'Asie jusqu'au mont Taurus, & en remplissant Rome d'un butin immense, releva la magnificence de cette capitale & y introduisit le luxe & la molesse Asiatiques (3). Ce fut aussi vers ce tems que les Romains adopterent les Bacchanales des Grecs (4). Parmi les richesses qui releverent la pompe du triomphe de L. Scipion, il y eut des vases d'argent fondus & ciselés, pesant mille quatre cents vingt-quatre livres (5); & il s'y trouva des vases d'or, travaillés de la même façon, pesant mille vingt-quatre livres.

Les Romains, après avoir introduit & adopté les Dieux de la Grece sous des noms Grecs (6), en firent des objets de leur culte & leur donnerent des Prêtres de cette même nation. Cette nouveauté fournit l'occasion de faire faire les statues des Dieux dans la Grece, & d'en faire exécuter à Rome par des Maîtres Grecs. Les bas-reliefs en terre cuite, conservés dans les anciens temples, devinrent des objets de plaisanterie, ainsi que nous l'apprend un discours de Caton le Censeur (7). Ce fut vers ce tems que L. Quinctius qui triompha de Philippe Roi de Macédoine, reçut les honneurs d'une statue à Rome avec une inscription Grecque (8), qui fait conjecturer que l'ouvrage étoit d'un Artiste

(1) Plin. L. 34. c. 11.
(2) Liv. L. 40. c. 5.
(3) Id. L. 39. c. 6.
(4) Ibid. c. 9.
(5) Id. L. 37. c. 59.
(6) Cic. Orat. pro Corn. Balbo. c. 24.
(7) Liv. L. 34. c. 4.
(8) Rycq. de Capitol. c. 26. p. 105.

Artiste Grec. L'inscription mise sur la base d'une statue, qu'Auguste fit ériger à César, fait conjecturer la même chose.

VI. De l'Art après la conquête de la Macédoine.

A peine la paix fut-elle conclue avec Antiochus, que les Etoliens, alliés de ce Roi, reprirent les armes contre les Macédoniens. Les Romains, amis alors de ces derniers, prirent part à cette guerre, & assiegerent Ambracie, qui fut obligée de se rendre après une opiniâtre défense. Cette ville, jadis la résidence du Roi Pyrrhus, étoit remplie de statues de bronze & de marbre, de tableaux & d'autres ouvrages de l'Art, qu'elle fut obligé de livrer aux vainqueurs. Tout fut transporté à Rome, de façon que les Ambraciotes se plaignirent au Sénat qu'il ne leur restoit pas un seul simulacre d'une Divinité qu'ils pussent révérer (1). M. Fulvius vainqueur des Etoliens fit paroître dans le triomphe qui lui fut accordé deux cents quatre-vingts statues de bronze, & deux cents trente statues de marbre (2). L'on fit venir des Artistes Grecs à Rome pour l'ordonnance des jeux que ce Consul donna au peuple (3). Ce fut alors qu'on vit paroître pour la premiere fois des Lutteurs, selon l'usage des Grecs. Ce même M. Fulvius, étant Censeur avec M. Emilius, l'an 573 de Rome commença à décorer la ville de bâtimens publics où regnoit la magnificence (4). Il faut que le marbre n'ait pas été commun à Rome dans le tems qu'elle n'étoit pas maîtresse tranquille de la Ligurie où étoit Luna, présentement Carrare, qui fournissoit alors comme aujourd'hui un beau marbre blanc. Ce qui appuye cette conjecture, c'est que le Censeur Ful-

(1) Liv. L. 34. c. 4.
(2) Id. L. 39. c. 5.
(3) Ibid. c. 22.
(4) Id. L. 40. c. 51. 52.

Fulvius fit transporter à Rome les tuiles de marbre (1) dont étoit couvert le célebre temple de Junon Lacinia près de Crotone dans la Grande-Grece, pour faire le toit d'un temple qu'il avoit fait vœu de bâtir. Son Collegue, le Cenſeur Emilius, fit paver un marché &, ce qui paroît étrange, il le fit palissader tout à l'entour (2).

La quantité infinie des plus rares figures & des plus belles ſtatues dont Rome ſe trouvoit remplie, & le nombre conſidérable d'Artiſtes qui y avoient été appellés ou amenés captifs, fit naître enfin dans les Romains l'amour pour les Arts. L'on vit alors les Patriciens empreſſés à faire inſtruire leurs enfans dans le deſſin, ainſi que Plutarque nous l'apprend de l'illuſtre Paul-Emile, qui donna à ſes enfans des Peintres & des Sculpteurs pour les inſtruire dans les deux Arts (3).

L'an de Rome 564, Scipion l'Africain fit placer la ſtatue d'Hercule dans le temple de ce Demi-Dieu (4), & deux bigues dorées ſur le Capitole. L'Edile Fulvius Flaccus fit ériger au même lieu deux ſtatues dorées. Le fils de Glabrion qui avoit battu le Roi Antiochus près des Thermopyles, fit élever à ſon pere la premiere ſtatue dorée. Tite-Live dit que ce fut la premiere ſtatue de cette ſorte que l'on vit en Italie (5); mais il ne parle ſans doute que des ſtatues des grands hommes. Dans la derniere guerre de Macédoine, les Députés de la ville de Chalcis ſe plaignirent que le Préteur C. Lucretius, auquel ils s'étoient rendus,

(1) Liv. L. 42. c. 3.
(2) Id. L. 41. c. 32.
(3) Plutarch. Paul. Aemil. p. 470. l. 15.
(4) Liv. L. 38. c 35.
(5) L. 40. c. 34.

rendus, avoit fait piller tous leurs temples, & transporter à Antium toutes les ſtatues & autres tréſors (1). Après la défaite de Perſée, Paul-Emile ſe rendit à Delphe, où l'on travailloit aux baſes ſur lesquelles ce Roi vouloit faire placer ſes ſtatues: le Vainqueur les réſerva pour la ſienne (2).

Tel eſt le tableau de l'Art de Rome du tems de la République. Quant à ſon hiſtoire de l'Art depuis cette époque jusqu'à la perte de la liberté Romaine, c'eſt dans la troiſieme partie qu'il faut la chercher; car parvenue à ce terme, elle ſe trouve beaucoup mélée avec l'Hiſtoire de la Grece. Du reſte les mémoires que je donne ont cet avantage que, ſi quelqu'un vouloit traiter cette matiere plus à fond, il pouroit s'épargner une partie de la peine: les recherches que j'ai faites, en confrontant les Auteurs & en établiſſant un ordre chronologique, pouront lui ſervir de guides.

Concluſion de la ſeconde partie.

Pour concluſion, & pour revenir à l'Art Grec, comme notre principal objet, nous devons témoigner notre reconnoiſſance aux Romains pour tous les monumens que nous poſſédons. Quant à la Grece même on y a fait peu de découvertes, parce que les poſſeſſeurs de ces contrées ne recherchent ni n'eſtiment ces ſortes de tréſors De même qu'Athene, au rapport de Ciceron, répandit l'éloquence dans tous les pays, & l'exporta pour ainſi dire avec les marchandiſes de l'Attique dans tous les ports & ſur toutes les côtes, de même l'on peut dire de Rome que cette ville, après avoir donné naiſſance à l'Art Grec & en avoir tiré les monumens de la cendre des villes, elle a communiqué ſes découvertes

(1) Liv. L. 43. c. 9.

(2) Id. L. 45. c. 27. Plutarch. Aemil. p. 492. l. 14.

vertes & ſes tréſors aux nations les plus lointaines de l'Europe. C'eſt par-là que Rome moderne, ainſi que Rome ancienne, eſt devenue la Légiſlatrice & l'Inſtitutrice du monde: du ſein de ſes richeſſes elle offrira aux yeux de nos neveux des ouvrages, admirés jadis à Athene, à Corinthe & à Sicyone. — Mais je me rappelle les paroles de Pythagore: il m'apprend qu'il faut ſceller le diſcours par le ſilence.

Fin du Tome ſecond.

